Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2020

Places and Cultures of Capitalism: Histories from the Grassroots

The Good Lord Bird (Showtime, 2020) : actualiser le *white savior*

Maureen Lepers

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/transatlantica/16134>

DOI : 10.4000/transatlantica.16134

ISSN : 1765-2766

Éditeur

Association française d'Etudes Américaines (AFEA)

Référence électronique

Maureen Lepers, « *The Good Lord Bird* (Showtime, 2020) : actualiser le *white savior* », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2020, mis en ligne le 10 mars 2021, consulté le 01 février 2023. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/16134> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.16134>

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/>

The Good Lord Bird (Showtime, 2020) : actualiser le *white savior*

Maureen Lepers

- ¹ Adaptée du roman de l'écrivain africain-américain James McBride publié en 2013, la série *The Good Lord Bird* (Ethan Hawke et Mark Richard, Showtime, 2020) se saisit de la personnalité controversée de l'abolitionniste John Brown, dont elle raconte l'itinéraire par le regard d'un personnage fictif, Henry Shackleford, adolescent métis affranchi par Brown et qui se déguise en fille pour le suivre. Dans le sillage des fictions esclavagistes cinématographiques et télévisuelles des années 2010 comme *Django Unchained* (Quentin Tarantino, 2012) ou *Underground* (Joe Pokaski et Misha Green, WGN America, 2016-2017), *The Good Lord Bird* rompt avec les représentations romancées et historiquement fausses du Vieux Sud hollywoodien et de ses esclaves heureux et insouciant pour imposer un portrait de l'institution esclavagiste et des rivalités Nord/Sud sinon plus réaliste, du moins plus complexe. En envisageant John Brown comme un « libérateur autoproclamé, hirsute, cinglé mais sincère » (Poitte), la série entend prendre à rebours la figure problématique du *white savior*, ce héros blanc venu libérer les non-Blancs de l'oppression (Vera et Gordon 33). Mais jusqu'à quel point ?

L'histoire comme fiction critique

- ² Chacun des sept épisodes de *The Good Lord Bird* s'ouvre par un carton qui précise : « This is a true story. Almost everything happened. » Les deux phrases de ce carton résument à elles seules l'ambivalence du rapport de la série à une double question, celle de l'authenticité d'une part, celle de l'historiographie d'autre part. En s'appuyant sur la figure historique de John Brown, la série répond d'abord à un impératif officieux des fictions esclavagistes cinématographiques et télévisuelles étatsuniennes, qui assoient souvent la légitimité de leurs représentations sensationnalistes des abus de violence dont étaient victimes les esclavisés par le recours à des sources historiquement attestées, quoique de nature variée : recherches généalogiques pour *Racines*, la série de ABC diffusée en 1977 et adaptée du roman historique de Alex Haley ; archives juridiques

pour Steven Spielberg, qui raconte en 1992 le procès des révoltés de l'*Amistad* dans le film de même nom ; récits d'esclaves quand Steve McQueen adapte à l'écran les mémoires de Solomon Northup dans *12 Years a Slave* (2013) ou quand Nate Parker adapte les confessions de l'esclave rebelle Nat Turner dans *The Birth of a Nation* (2016). Si le matériau de départ de *The Good Lord Bird* est bien fictionnel – la série adapte le roman éponyme de James McBride –, la convocation de la figure de John Brown et, à travers lui, de l'histoire du mouvement abolitionniste, ancre le récit dans l'histoire et lui donne une assise auprès du public et de la critique. Cette stratégie prolonge ce que Jasmine Nichole Cobb remarquait déjà à propos de *12 Years a Slave* :

Despite the long and varied history of slavery representations on US screens, scholars and viewers alike continue to ask questions about historical veracity in these cultural productions. [...] Across variations, the reception of these productions reveals that the "truth" undoubtedly matters when viewers show up to watch screen portrayals of black enslavement [...]. (Cobb 339-340)

Témoin le grand nombre d'articles de presse évaluant, pour les spectateurs de la série, son degré d'authenticité et de vérité, comme par exemple « What's Fact and What's Fiction in *The Good Lord Bird* » pour *Slate* (Onion) ou encore « How Accurate Was *The Good Lord Bird*? » pour le *New York Times* (Ugwu).

- 3 De façon astucieuse cependant, la deuxième partie du carton d'ouverture – « Almost everything happened » – permet aussitôt à la série de prendre de la distance par rapport à ces impératifs pour ouvrir une réflexion sur les mécanismes d'écriture de l'histoire. *The Good Lord Bird*, d'abord, n'est pas à proprement parler un biopic (sériel) sur John Brown, comme l'était par exemple, au cinéma, le *Lincoln* de Steven Spielberg (2012)¹. Le prédicateur abolitionniste n'est pas le personnage principal de la série, et on le perd d'ailleurs plusieurs fois de vue au profit du narrateur et héros, Henry Shackleford, rebaptisé Échalote par la troupe bigarrée des abolitionnistes dont il croise la route après les meurtres sauvages de son maître, et de son père, esclavisé. Vue et commentée par un adolescent métis, l'histoire de John Brown telle que la met en scène *The Good Lord Bird* se donne à lire comme une construction critique.
- 4 Dans une séquence savoureuse de l'épisode 4, John Brown informe Échalote de son projet de l'emmener rencontrer des abolitionnistes du Nord auxquels il pourra faire le récit des abus dont il a été victime quand il était esclave : « You can tell them about your life of deprivation and starvation as a slave. Being hungry and all. Whipped scandalous and them type of things. » Échalote se montre sceptique : il avoue à Brown n'avoir jamais été battu en tant qu'esclave ; il n'avait même jamais vraiment connu la faim avant de prendre la fuite avec le gang abolitionniste et de goûter à la liberté. Le vieil homme se renfroge et tranche : « I would stay off that subject entirely. » Comme le note Carvell Wallace dans un article du *New York Times*, la scène est présente dans le roman, à une variation près. Chez McBride, Henry pense, mais se tait – « I didn't want to confess to him I weren't never hungry as a slave, nor was never whipped scandalous. Fact is, only time I was hungry and eating out of garbage barrels and sleeping out in the cold was when I was free with him. But it weren't proper to say it, so I nodded » (McBride 253) –, façon pour le romancier de notifier aux lecteurs la conscience aiguë qu'a le narrateur de devoir continuer à se soumettre à l'autorité blanche, en dépit de sa liberté supposément acquise. En transformant les pensées de Henry en une réplique de John Brown, la série prive certes son protagoniste noir d'une partie de son agentivité, mais explore, dans le même temps, la complexité des rapports qui unissent vérité historique et idéologie. L'histoire, ici, ne s'écrit pas hors-sol : elle est politiquement

située et mise au service d'une « cause », d'un programme idéologique précis – l'abolition de l'esclavage – qui justifie qu'on la manipule. *The Good Lord Bird* envisage ainsi la matière historique comme une fiction (Rosenstone 216), ce que traduit visuellement une esthétique postmoderne qui renvoie de manière assez claire au *Django Unchained* de Quentin Tarantino, que ce soit dans la typographie du titre, dans les excès graphiques de violence dont la série est ponctuée ou encore dans le recours anachronique à des standards du répertoire américain dans la bande originale. Dans l'épisode 4, une femme esclavisée, Sibonia, est ainsi pendue au son d'une célèbre chanson de Nina Simone, « I Shall Be Released ».

Sortir le Blanc de l'invisibilité pour complexifier les représentations de l'institution esclavagiste

- 5 En faisant appel à un témoin fictif et métis pour situer l'histoire qu'elle raconte, la série *The Good Lord Bird* s'autorise un pas de côté qui lui permet, par ricochet, d'envisager John Brown comme une figure racialement marquée. Vu à travers le regard d'un enfant métis, esclavisé puis affranchi, l'abolitionniste révolté n'est plus seulement un libérateur, il est aussi – et surtout – un Blanc. Le *black gaze* que mobilise la série tout au long des sept épisodes rompt ainsi avec « l'hyper(in)visibilité » de la norme blanche, celle qui, précisément, est d'ordinaire capable de se maintenir comme norme en se dérobant des discours (Cervulle 2010). Omniprésents, les Blancs ont généralement échappé aux processus de catégorisation raciale en s'imposant comme un standard à l'aune duquel on peut mesurer la visibilité des groupes non-blancs, désignés comme minoritaires. Pour Maxime Cervulle, cette capacité des Blancs à échapper aux discours et à la racialisation cesse d'être opérante dès lors qu'ils sont perçus à travers le regard de celles et ceux qu'ils ont étiquetés comme autres : il suffit, pour s'en convaincre, de se tourner vers l'ensemble des écrits noirs américains sur la blancheur et la blanchité² – que l'on pense à W. E. B. Du Bois (« Les âmes du peuple blanc », 1920) ou James Baldwin (*Harlem Quartet*, 1979). Devenue visible dans le regard critique d'Échalote, la blancheur de John Brown cesse d'être une norme universelle. Au contraire, elle devient une curiosité, répondant presque directement à l'hypothèse de Richard Dyer : pour être visibles et mises en question, la blancheur et la blanchité « doivent être rendues bizarres » (Dyer 10)³.
- 6 Le processus de racialisation du Blanc auquel procède la série se décline sur trois niveaux, dont les deux premiers sont condensés, au début de l'épisode 1, dans la description que donne Échalote de la bande des abolitionnistes vagabonds qu'il rejoint après le meurtre de son père : « John Brown's fearsome army weren't nothing but a ragtag assortment of the scrawniest, saddest-looking individuals I had ever saw. Bushwhackers, sticky-rope cattle rustlers, an Indian – even a Jew. » Le Blanc, d'abord, n'est pas ici le seul horizon du groupe : on y trouve également un Indien et, plus intéressant encore, un Juif, façon discrète pour la série de rappeler à quel point l'histoire de la norme blanche est également une histoire des normes religieuses. Ensuite, si le groupe des abolitionnistes de John Brown est bien majoritairement composé de Blancs, ce sont avant tout des Blancs socialement déclassés, qui se rapprochent physiquement, et dans la mise en scène, de la figure du *poor white trash* : hygiène douteuse, trognes patibulaires, accents prononcés, vagabondage, manque cruel de moyens financiers. Dans l'opération de visibilisation du Blanc entreprise par la série,

la mobilisation de la figure du *poor white trash* est primordiale. Sylvie Laurent la décrit comme une anomalie, une « bizarrerie raciale de l'identité blanche américaine » : ces Blancs pauvres viennent entacher le portrait d'une catégorie socioculturelle « "racialement" destinée à prospérer » (Laurent 80). Enfin, la mise au jour des bizarreries blanches à laquelle se livre *The Good Lord Bird* culmine dans le traitement réservé au personnage de John Brown lui-même. Prédicateur hirsute et hystérique, il n'a rien ici des sauveurs blancs héroïques qu'ont pu mettre en scène Spielberg dans *Amistad* et Steve McQueen dans *12 Years a Slave* (à travers le personnage interprété par Brad Pitt). Au contraire, c'est une figure grotesque, plus proche du bouffon que du héros politique.

- 7 En envisageant les personnages blancs de la sorte, *The Good Lord Bird* évite la conception souvent manichéenne des relations Noirs/Blancs que véhiculent les fictions esclavagistes contemporaines, qu'elles soient cinématographiques ou télévisuelles. Contrairement à *12 Years a Slave* et *Django Unchained* ou, plus récemment, au remake de *Racines* pour History Channel (Will Packer, 2016) et à la production canadienne *The Book of Negroes* (Clement Virgo, CBC, 2015), *The Good Lord Bird* ne montre par exemple aucune plantation luxueuse et ne met en scène aucun personnage de planteur riche et cruel. Le portrait que dresse la série des planteurs sudistes est plus proche de celui de petits propriétaires terriens dont les conditions sociales et financières ne sont finalement pas si éloignées de celles des esclaves qu'ils possèdent. Dans l'épisode 4, Échalote décrit les esclavagistes ainsi : « [They] lived off of pennies and generally didn't treat the Negro any worse than they treated each other. » Loin d'atténuer la responsabilité des planteurs dans le maintien et le scandale de l'institution esclavagiste, cette stratégie permet tout au contraire de lui rendre une partie de sa complexité. Dans une table ronde portant sur *12 Years a Slave* et organisée par Nathalie Zemon Davis et d'autres historiens de la période, Jim Downs note à quel point les représentations cinématographiques de l'horreur de l'esclavage se limitent le plus souvent à des séquences sensationnalistes d'explosion de violence. Downs évoque le plan-séquence de plus de dix minutes au cours duquel Patsey est fouettée dans le film de McQueen, mais on peut également penser au choc des esclavisés jetés par-dessus bord dans *Amistad* ou au lynchage de Rosaline dans la première saison de *Underground*. Efficaces en ce qu'elles racontent la brutalité des sévices infligés aux Noirs réduits en esclavage, ces séquences ne disent rien de la violence plus perverse car moins immédiatement visible du système esclavagiste, que Downs résume ainsi :

The inconspicuous brutality was that enslaved people were sold, separated from their families, torn from their homes if they clogged the wheels of capital production. The violence of slavery was that planters did not care what the emotional repercussions were for bondpeople if they were sold away. (Davis *et al.* 326)

En se tenant à l'écart d'une représentation manichéenne des relations raciales dans laquelle les Blancs seraient uniformément perçus comme les bourreaux de victimes noires, *The Good Lord Bird* révèle la violence moins spectaculaire, plus souterraine, de l'« institution particulière » (*peculiar institution*) sudiste, celle qui déshumanise les esclaves en les privant de leur individualité et de leur histoire par le déracinement et la rupture des liens familiaux. Si la série ne capitalise sur aucune scène de lynchage, elle insiste beaucoup sur l'explosion des cellules familiales esclavisées : Échalote perd son père à cause de John Brown ; Bob – un esclave fugitif qu'il rencontre à l'épisode 2 et avec lequel il tisse un lien d'amitié très fort – a pour objectif de réunir assez d'argent

pour acheter la liberté de sa femme et de ses enfants ; enfin, Jim, l'esclave cocher qui rejoint la cause dans les deux derniers épisodes, s'en prend physiquement à son maître parce qu'il a vendu une partie de sa famille. Cet effort de nuance concerne en fait la communauté noire dans son ensemble. Esclavisés ou affranchis sont tous traversés par des objectifs ou des intérêts personnels qui entrent parfois en collision les uns avec les autres – Pie, prostituée noire esclavisée dans un bordel, dévoile la révolte que préparent ses pairs et cause leur mort sans scrupules – mais qui rendent aux personnages noirs toute leur individualité. C'est notamment ce que signalent les gros plans de leurs visages qui surgissent parfois au détour d'une action, comme au début de l'épisode 5.

Actualiser la figure du *white savior*

- 8 Aussi louable soit-il, ce travail de complexification des relations raciales dans le Sud *antebellum* par la déstabilisation du caractère indivisible de la norme blanche et la prise à rebours de la figure héroïque du *white savior* ne suffit pas à débouter complètement cette dernière. À dire vrai, *The Good Lord Bird* semble procéder moins à un démantèlement de cette figure qu'à son actualisation ou à sa reconfiguration. En effet, si les stratégies improbables et la personnalité loufoque de John Brown sont moquées, voire ridiculisées, ses ambitions – mettre fin à l'esclavage – n'en sont pas moins présentées comme un projet politique légitime et qui mérite d'être soutenu. Dans la série, toutefois, personne – ou très peu de monde en réalité – ne se montre véritablement prêt à rejoindre son combat ; et pour cause, puisqu'il est quasiment toujours perdu d'avance étant donné les faibles moyens de son armée de bras cassés. L'accumulation des défections et des trahisons dont sont victimes John Brown et ses comparses installe peu à peu le héros non plus comme une figure providentielle – le sauveur que tous les esclavisés noirs attendaient pour se libérer –, mais comme une figure d'impuissance certes tragique, mais toujours centrale (Dyer 205-206). Loin de miner l'autorité et le poids symbolique du personnage de Brown au sein du récit, cette tendance à l'impuissance permet de les renforcer : elle suggère un personnage empêché par des forces qui le dépassent, dont l'incapacité à mener la révolte et à faire tomber le

système esclavagiste compte finalement moins que les intentions généreuses, et dont la situation entraîne *de facto* la compassion des spectateurs.

- 9 En outre, du point de vue de la structure sérielle, l'impuissance de John Brown n'est pas envisagée comme une faiblesse. Au contraire, elle est le moteur narratif de *The Good Lord Bird*, ce dont rendent bien compte, au sein de chacun des épisodes, les interminables monologues auxquels se livre le personnage, et dont la série souligne toujours le caractère lyrique même s'ils sont inefficaces. Ses prédications à rallonge avant les scènes d'action suspendent le récit et retardent l'arrivée du spectacle, ses prières avant les repas contraignent l'agentivité des personnages (qui veulent manger et avancer) et les différents discours politiques auxquels se livre Brown dans les épisodes 4 et 5 sont à la fois puissants et stériles. Dans le premier cas (épisode 4), Brown gâche les fonds récoltés à l'occasion de son discours pour payer un abolitionniste supposément allié qui va le trahir. Dans le second (épisode 5), il ne parvient pas à convaincre les hommes noirs affranchis ou fugitifs venus l'écouter de le rejoindre ; il faudra, après lui, l'intervention de Harriet Tubman pour qu'ils se laissent persuader⁴. Quoique non performative, la parole de John Brown n'en constitue pas moins le véritable spectacle de la série : les personnages se battent autant avec des armes qu'avec des mots, chaque tuerie est ponctuée par un discours bruyant et hors norme, qui rappelle là encore le système tarantinien. Or, si la maîtrise des mots et de l'oralité n'est pas simplement réservée au personnage de Brown dans la série – son adversaire le plus évident ici est Frederick Douglass, lui aussi présenté comme un grand orateur –, force est de constater que son temps de parole à l'écran est largement plus important que ceux des autres, y compris celui d'Échalote, dont la voix off est utilitaire mais jamais spectaculaire.
- 10 La place essentielle qu'occupent les discours et les mots dans la construction de John Brown contribue à reconfigurer la figure du *white savior* en imposant le personnage moins comme un corps que comme un esprit. Comme l'explique Richard Dyer dans *White*, les Blancs se sont historiquement et culturellement pensés sur le modèle de l'incarnation christique comme des véhicules de chair pour des entités spirituelles supérieures (Dyer 31). Dans des contextes coloniaux ou esclavagistes, cette stratégie a permis de légitimer la domination du corps blanc sur tous les autres : là où les corps noirs n'étaient par exemple envisagés que comme des amas de chair qu'on pouvait facilement réduire à l'état de marchandises et d'objets, les corps blancs étaient des corps transcendés, habités par autre chose, une âme ou un esprit. Cette dichotomie entre le corps et l'esprit est au cœur de *The Good Lord Bird*. Pour une majorité des protagonistes noirs, le corps est un enjeu central. Pie vit de son corps puisqu'elle se prostitue, tandis qu'Échalote est, tout au long des sept épisodes, encombré par un corps au sujet duquel il ment : il fait croire qu'il est une fille, alors qu'il est un garçon. Cette primauté du corps sur l'esprit pour les personnages noirs culmine dans le traitement réservé à Douglass, à la fois allié et adversaire le plus notable de John Brown. Mis en scène comme un orateur et un intellectuel (ce qu'il fut), Douglass apparaît également comme un esthète ou un dandy, que son raffinement bourgeois sensualise au point qu'il devient presque la cause unique de sa trahison politique. Quand il se rallie à la cause de John Brown, Empereur, l'un des bras droits de Douglass, fustige l'activiste noir en ces termes : « Maybe you just ain't up for it. Maybe you done had too many highballs, meat jellies and boiled pigeons. Now, maybe you're just a man of parlor talk. Parlor talk and fancy silk shirts of course. »

- 11 Le corps, en revanche, est de moins en moins un enjeu pour Brown, dont les contours physiques s'effacent à mesure qu'avance la série. Son visage disparaît derrière une longue barbe grise, ses bras, son torse, ses jambes disparaissent dans des costumes de plus en plus amples et couvrants. À la fin, il ne reste plus du personnage que des éléments qui renvoient à son esprit : sa voix et ses yeux bleus perçants. Brown, qui prêche la parole de Dieu depuis l'épisode 1, est explicitement consacré comme une figure christique dans le regard d'Échalote à l'épisode 7. Alors que le gang est retranché dans l'arsenal de Harpers Ferry et que la défaite est quasiment certaine, l'adolescent est saisi par l'image de son mentor se tenant debout au milieu d'un halo lumineux produit par le soleil, comme s'il absorbait la lumière divine. C'est également par l'esprit que Brown passe à la postérité après son arrestation. Depuis sa cellule, le militant écrit et recueille le soutien de nombreux intellectuels étatsuniens. Ainsi son combat échappe-t-il aux limites du corps : il transcende l'espace et le temps. Le personnage s'impose littéralement comme une figure messianique (Hughey 1).

- 12 Humilié et tenu en échec par la société contre laquelle il s'est dressé, John Brown meurt en martyr. L'absurdité de ses stratégies d'attaque est passée sous silence, le fait que son obstination ait causé la mort de l'ensemble des hommes qui l'accompagnaient depuis le début ou qui l'avaient rejoint en cours de route est pardonné. Ne reste plus que le héros des grandes causes, porté aux nues par nul autre que Douglass : l'épisode 7, celui du carnage et de l'arrestation, s'ouvre sur les mots écrits par l'orateur au sujet de Brown en 1881, lus ici en voix off⁵. Même racontée à travers les yeux d'un adolescent noir, *The Good Lord Bird* reste donc une fiction de l'absolution blanche. Jim, le cocher esclavisé qui rejoint la cause abolitionniste dans les derniers épisodes, le dit très bien à son maître retenu en otage et, à travers lui, à tous les Blancs de l'assistance : « John Brown ain't gonna save us. He's trying to save you. »

BIBLIOGRAPHIE

- BALDWIN, James. *Harlem Quartet [Just Above My Head, 1979]*. Paris : Stock, 1987.
- CERVILLE, Maxime. *Dans le blanc des yeux. Diversité, racisme et médias*. Paris : Amsterdam, 2013.
- CERVILLE, Maxime. « Politique de l'image : les *Cultural Studies* et la question de la représentation, réflexion sur la "blanchité" ». *Cultural Studies. Genèse, objets, traductions*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2010, p. 46-49. Disponible en ligne : books.openedition.org/bibpompidou/1633
- COBB, Jasmine Nichole. « Directed by Himself: Steve McQueen's *12 Years a Slave* ». *American Literary History*, vol. 26, n° 2, 2014, p. 339-346.
- DAVIS, Natalie Zemon, Jim DOWNS, Scott NELSON, Susan Eva O'DONOVAN et Margaret WASHINGTON. « Film Roundtable: *12 Years a Slave* ». *Civil War History*, vol. 60, n° 3, 2014, p. 310-336.
- DU BOIS, W. E. B. « The Souls of White Folk ». *Darkwater: Voices from Within the Veil*. New York : Harcourt, Brace, 1920.
- DYER, Richard. *White*. Londres : Routledge, 1997.
- GEFFERT, Hannah N. « John Brown and His Black Allies: An Ignored Alliance ». *Pennsylvania Magazine of History and Biography*, vol. 126, n° 4, 2002, p. 591-610.
- HUGHEY, Matthew W. *The White Savior Film: Content, Critics and Consumption*. Philadelphie : Temple University Press, 2014.
- LAURENT, Sylvie. « Le "poor white trash" ou la pauvreté odieuse du blanc américain ». *Revue française d'études américaines*, n° 120, 2009, p. 79-95.
- MCBRIDE, James. *The Good Lord Bird*. New York : Riverhead, 2013.
- MOINE, Raphaëlle. *Vies héroïques : biopics masculins, biopics féminins*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 2017.
- ONION, Rebecca. « What's Fact and What's Fiction in *The Good Lord Bird* ». *Slate*, 4 octobre 2020.
- POITTE, Isabelle. « L'esclavage libéré des clichés ? ». *Télérama*, n° 3705, 16-22 janvier 2021, p. 30-32.
- ROSENSTONE, Robert A. « The Future of the Past: Film and the Beginnings of Postmodern History ». *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. Dir. Vivian Sobchack. Londres : Routledge, 1996, p. 201-218.
- UGWU, Reggie. « How Accurate Was *The Good Lord Bird*? ». *The New York Times*, 16 novembre 2020.
- VERA, Hernán, et Andrew M. GORDON. *Screen Savors: Hollywood Fictions of Whiteness*. Lanham, MD : Rowan & Littlefield, 2003.
- WALLACE, Carvell. « *The Good Lord Bird* Is Good TV. But Mix Art and Slavery at Your Peril ». *The New York Times*, 6 octobre 2020.

NOTES

1. Sur le biopic, voir Moine.
 2. Pour Maxime Cervulle, la notion de blanchité désigne « l'hégémonie sociale, culturelle et politique blanche à laquelle sont confrontées les minorités ethnoraciales aussi bien qu'un mode de problématisation des rapports sociaux de race » (Cervulle 2013, 48).
 3. « [W]hiteness needs to be made strange. » Traduction de l'autrice.
 4. Sur l'histoire des alliances de John Brown avec les leaders abolitionnistes noirs, voir Geffert.
 5. Le discours de Douglass sur Brown est disponible au lien suivant : <http://www.wvculture.org/history/jbexhibit/bbspr05-0032.html>
-

AUTEUR

MAUREEN LEPERS

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3