

“*The Southland is a vast domain about which one could go on writing forever*”,
Henry Miller, *The Air-Conditioned Nightmare* (1945).

En cette année où l’on célèbre la septième décennie de *Gone With The Wind* (1939) et le bicentenaire de la naissance d’Abraham Lincoln (1809-1865), président américain assassiné par un sympathisant des États confédérés¹, il faut commencer par quelques rappels pour mieux comprendre la manière dont le Sud filmique interagit avec l’Histoire, y compris avec l’histoire du cinéma. Sans prétendre à l’exhaustivité, cette introduction cherche à dégager les traits fondamentaux du dense réseau culturel d’où émerge le Sud cinématographique états-unien : un travail de tissage que les auteurs de notre ouvrage collectif *Le Sud au Cinéma : de The Birth of a Nation à Cold Mountain* ont affiné à la lumière d’un ensemble de deux cents films pour éclairer ce sujet qui souffre souvent plus de surdétermination que de simple méconnaissance.

Avant toute image fixe mise en mouvement par un appareil de projection, il y eut le mot « Sud » qui s’anime de teintes et de tonalités particulières dès qu’on le replace dans le contexte nord-américain. Introduit à l’écran dès les premières années du septième art, il participe à la construction d’un espace singulier qui tranche avec le rêve américain dans ses acceptions habituelles. Cherchant à rendre la mémoire à un lieu perdu, le Sud filmique semble souvent voué à la répétition des bonheurs, malheurs et terreurs d’un monde qui se voulait obstinément arcadien. Or, si à l’instar des grands auteurs du Sud – tels Edgar Allan Poe, Mark Twain, William Faulkner, Carson McCullers, Flannery O’Connor ou Tennessee Williams, dont les récits n’ont cessé d’être adaptés à l’écran – les cinéastes finissent par reconstruire, avec leurs stratégies propres, un Sud américain fluctuant et multiple, c’est pour nous inciter à lire au-delà des apparences. C’est-à-dire par-delà sa face d’innocence et son visage de violence :

1 État autoproclamé né de la sécession en 1861 de onze États esclavagistes du Sud des États-Unis (Alabama, Arkansas, Floride, Géorgie, Louisiane, Mississippi, Caroline du Nord, Caroline du Sud, Tennessee, Texas, Virginie d’avec les États-Unis surnommés alors l’Union. La Confédération exista jusqu’à la réintégration des États sudistes après la guerre de Sécession en 1865.

2. *Uncle Tom’s Cabin* sera réadapté à l’écran plusieurs fois au cours du ^{xx}e siècle.

par sa manière d'anticiper les appropriations ultérieures de maints autres mythes, légendes et histoires relatifs au Sud. Allant du simple clin d'œil ou effet citationnel à des tentatives plus extensives de réécriture de l'Histoire, y compris par le biais de la parodie, le référent historico-culturel restera inséparable de la manière dont seront conçus les Suds successifs à l'écran. Si le beau monde de l'*antebellum*, animé de ferveurs néo-médiévaux et composé de plantations, de *Southern Belles* en crinolines et de *Beaux* en uniformes gris, n'a pas disparu des écrans – perpétué par des « *costume dramas* » et films d'époque dont notre ère prétendument postmoderne reste curieusement friande – les capes et les crinolines blanches des personnages canoniques, aussi amples et immaculées qu'elles soient, n'ont jamais suffi à effacer les traces de corruption et de culpabilité auxquelles le Sud reste si souvent associé.

Dans *The Celluloid South: Hollywood and the Southern Myth*⁶, Edward D. C. Campbell observe comment l'industrie cinématographique s'est servie du Sud pour la production de films « *escapistes* »⁷. Ceci fut surtout vrai dans les années de la Grande dépression, quand l'image rassurante d'un *grand old South* se révéla particulièrement attirante aux yeux d'un public avide de retrouver l'image d'un monde immuable. Confrontés aux bouleversements économiques et à des changements radicaux de la société américaine, nordistes comme sudistes continuèrent à approuver le clivage représentationnel entre le Nord, plus entrepreneur et plus industriel, et le Sud, moins compétitif, mais plus noble dans sa ruralité patricienne. Une fois transposée à l'écran, la réconciliation entre ces deux conceptions (ou deux « *nations* » comme l'entendait le film de Griffith) prit fréquemment la forme d'une amitié ou bien d'une relation amoureuse entre personnages originaires des deux mondes antagonistes. Comme le souligne Ida Jeter dans *The South and Film*, ces films eurent alors souvent pour effet de minimiser les conséquences de la guerre, tout en montrant du doigt les méfaits de la politique de la Reconstruction et, de manière plus générale, les effets déstabilisants de la société moderne.⁸

Au cours de la décennie suivante, le Sud filmique offrit d'autres substituts à un monde devenu menaçant, y compris pour les Européens, qui accueillirent *Gone With The Wind* avec enthousiasme et émotion. Au milieu des ravages de la Seconde Guerre mondiale, les spectateurs britanniques eurent peu de mal à identifier Londres sous le *Blitz* à Atlanta assiégée, puis embrasée suite aux attaques répétées du redoutable général nordiste William T. Sherman. Offrant un espace de projection à l'esprit de résistance et à la volonté de survivre, le Sud constitua ainsi une sorte d'équivalent transatlantique du « *homefront* ».⁹

Avec le retour de temps plus calmes et plus prospères commença, de manière progressive, un élargissement des horizons filmiques. Si le Sud d'antan allait continuer à se proposer comme modèle de courage et de résilience, on vit émerger d'autres enjeux. Ne se contentant plus de la promotion du « *bon vieux Sud* », certains films s'appliquèrent, dès les années 1940, à « *ringardiser* » le « *bon vieux temps sudiste* », en le dépouillant de toute idéalisation. On pense surtout au formidable portrait d'un Sud dégénéré dans *Tobacco Road* (1941), film de John Ford basé sur le roman du même nom d'Erskine Caldwell (1932) sur les pauvres Blancs cramponnés à leur misérable lopin de terre entourant

6. Edward D. C. Campbell dans *The Celluloid South: Hollywood and the Southern Myth*, Knoxville : The University of Tennessee Press, 1981.
7. Escapisme, du verbe anglais « *escape* », s'échapper, s'évader.
8. Ida Jeter, « *Jezebel and the Emergence of the Hollywood Tradition of a Decadent South* » dans *The South and Film*, French, Warren (ed.), Jackson: University Press of Mississippi, p. 32.
9. La prise de la ville d'Atlanta, le 1er septembre 1864, l'une des scènes majeures de *Gone With The Wind*, visualise l'impact de la guerre totale sur les populations civiles. Notons que le général Sherman, devenu synonyme d'une guerre moderne, donna son nom aux chars américains déployés en Europe pendant la Seconde Guerre mondiale.

10. Par exemple, William Faulkner et Ellen Glasgow dans leurs romans des années vingt.
11. Nous pensons surtout aux domestiques noirs incarnés par Stepin Fetchit ou Hattie McDaniel, première actrice de couleur à obtenir l'Oscar pour son rôle dans *Gone With The Wind*. On la retrouve dans un autre rôle, tout aussi typique, dans *Song of the South* (1946), film d'animation des studios Disney où James Baskett joue le rôle de l'Oncle Rémus, bienveillant conteur d'histoires : autre rôle canonique de personnage noir pour lequel Baskett obtint un Oscar d'honneur.

leur plantation ruinée, mais également aux « *hillbilly movies* » (inspirés par des programmes radiophoniques) qui feront émerger un Sud peuplé de gens rustres et des péquenauds de la cambrousse. Ces personnages ne partagent toutefois pas encore les traits bien plus alarmants que représentent les montagnards sadiques rencontrés dans *Deliverance* (1972) de John Boorman et dans un certain nombre d'autres films inquiétants des années soixante-dix.

Alors que les écrivains du Sud exploraient, depuis un certain temps déjà, un Sud qui n'avait rien à voir avec les « *plantation novels* » du siècle précédent¹⁰, Hollywood tarda à se focaliser sur les pauvres fermiers et autres figures d'un Sud moins rayonnant. Le temps des « *white trash* » viendra toutefois, mais seulement lorsque la société américaine sera plus disposée à aborder, de manière différente, la question de la couleur et des relations raciales. Le problème du métissage resurgit, notamment à travers des films tels que *Pinky* (1949) d'Elia Kazan et *Show Boat* de Georges Sidney (1951) et l'espace filmique se fait plus spéculatif tout en se sensibilisant aux courants néo-gothiques exprimés par la littérature. Sous l'impulsion du *Southern gothic*, l'ancien couplage idéalisé entre le maître et l'esclave fait l'objet d'un examen critique, tout en entraînant la mise en doute sérieuse de maints autres équilibres antérieurs.

Parmi d'autres figures présentes dans ce nouvel univers filmique : l'homme politique sudiste. Si c'est désormais l'homme blanc que l'on trouve fréquemment à la place du tueur, prédateur ou transgresseur des lois, on voit l'émergence parallèle de héros blancs dont la noblesse n'est plus liée aux valeurs des propriétaires terriens. Dans *To Kill a Mockingbird* (1962) l'avocat Atticus Finch (Gregory Peck) brave non seulement la violence physique et verbale, mais le silence et les ombres d'une petite ville du Sud des années 1930 qui tente de lyncher un homme noir accusé, sans preuves suffisantes, du viol d'une jeune femme blanche. L'ambiance serait oppressante si elle n'était pas contrebalancée par le curieux effet d'émerveillement introduit par le point de vue de Scout, une fille de six ans qui découvre un monde capable, malgré ses horreurs, de garder une part de magie. Si son père, Atticus illustre l'émergence d'un nouveau type de héros masculin – auquel continuent de s'identifier les spectateurs américains, ainsi que le prouve son classement, en 2003, par l'*American Film Institute* comme le plus grand héros du cinéma américain –, le film de Robert Mulligan est loin de constituer la seule représentation à l'écran d'un Sud corrompu, rongé par la peur et par la haine. Toutefois, au lieu de rester camouflée sous la bonhomie des personnages noirs, cantonnés longtemps aux rôles de domestiques¹¹ ou bien réduits à des « *happy darkies* », esclaves heureux de leur condition, la question raciale fera désormais partie des problèmes inévitables auxquels les films ultérieurs tenteront d'apporter des réponses.

Plusieurs articles de notre ouvrage soulignent à quel point la peur et la violence demeurent au centre de la perception filmique du Sud. Comme le montrent les insuffisances de son système juridique, le Sud est un espace dysfonctionnel, même sous ses apparences cotonneuses. C'est aussi un lieu gangréné par des silences, y compris dans les films des années soixante où

l'on commence pourtant à percer le mutisme entourant l'héritage délétère du système esclavagiste.

Négative ou réductrice tout au long de la première moitié du ^{xx}e siècle, la représentation filmique des Noirs¹² du Sud ségrégationniste amorce une nouvelle ère à partir des années 1950 et 1960. Sous l'impact des émeutes raciales et du mouvement pour les droits civiques émergent effectivement d'autres portraits d'Afro-américains. Après avoir été longtemps stéréotypé comme serviteur, danseur, musicien ou cireur de chaussures, le personnage noir ne se construira plus à l'image du bienveillant Oncle Tom, cliché forgé par Hollywood d'un subalterne souriant et acceptant toute injustice. Ce sont d'abord les films et les séries télévisées tels que *Slaves* (1969), *Drum* (1976) et *Roots* (1977) qui re-racontent le Vieux Sud du point de vue des esclaves. Il faudra néanmoins encore du temps avant de trouver, à l'écran, un héros noir dégagé d'un certain schématisme. Ou bien des rôles où il fut cantonné, épurés de toute trace de vice susceptible d'inquiéter l'opinion blanche américaine. Car, malgré le changement d'optique, ces premières tentatives révisionnistes ne furent pas sans refléter les difficultés ou refus d'aborder les complexités du système esclavagiste. À noter, par ailleurs, le phénomène filmique de la *Blaxploitation* présentant des personnages noirs sortis de la passivité, même si cette offensive cinématographique des années 1970 contre les représentations dévalorisantes fut de courte durée, tout en souffrant d'une sorte de ghettoïsation du public auquel il fut destiné. La question noire au cinéma ne saurait s'aborder sans mentionner l'un des possibles sous-genres sudistes: le *courtroom drama*, l'un des sous-genres du cinéma du Sud auquel s'intéresseront plusieurs cinéastes ultérieurs. On pense notamment à *Mississippi Burning* (1988) d'Alan Parker qui revient sur le meurtre, en juin 1964, de trois jeunes militants du mouvement pour les droits civiques.¹³

La réécriture cinématographique du Sud passe ainsi par les débordements des *rednecks*, *crackers*, *hillbillies*, ainsi que les vicissitudes des braves gens du « Sud profond », pas nécessairement *white trash*¹⁴, mais capables néanmoins du pire, nous permettant d'ouvrir un volet de réflexion qu'aucun ouvrage existant sur le Sud filmique n'avait abordé de manière aussi frontale. Sans ancrage historique et critique, les débordements du Sud rural risquaient effectivement de rester hermétiques. En même temps, on constate que les cinéastes qui retravaillent le Sud et ses tropes, devenus presque des clichés, ont recours à des registres qui vont de l'épique au néo/gothique, en passant par le carnavalesque et le grotesque. Tout s'y passe parfois comme dans la chanson *Strange Fruit* de Billie Holiday, dont la « scène pastorale du vaillant Sud » (« *Pastoral scene of the gallant South* ») offre une fusion dérangement entre le macabre et le « *mellow* », le « parfum des magnolias » et l'« odeur de la chair qui brûle »¹⁵. Plutôt que de reprendre les dualismes presque sacrosaints entre les *Cavaliers* et les *Yankees*, des réalisateurs tels que Herschell Gordon Lewis, Russ Meyer, Tobe Hooper, Wes Craven, mais également Charles Laughton, John Boorman et Robert Altman s'emparent des stéréotypes sudistes, pour les refaçonner en entrecroisant le ludique et le monstrueux,

12. Rappelons que les tout premiers rôles de Noirs furent généralement joués par des acteurs blancs grîmés.

13. Alors que le film d'Alan Parker, tourné dans l'Alabama, se termine par un procès qui aboutit à des peines clémentes aux meurtriers sympathisant du Ku Klux Klan, le dossier du seul homme ayant échappé à la prison fut rouvert en 1998.

14. Le terme « *white trash* » s'emploie généralement par référence aux personnages « résiduels » des communautés de pionniers et aux divers survivants du vieux Sud tombé en ruine, défiant ainsi l'image idéelle de la culture des plantations.

15. « *Southern trees bear strange fruit / Blood on the leaves and blood on the root / Black bodies swinging in the southern breeze / [...] Scent of magnolia sweet and fresh / Then the sudden smell of burning flesh* », « *Strange Fruit* », poème et chanson composés par Lewis Allen (1938) contre les lynchages pratiqués dans le Sud des États-Unis.

16. Langman et Ebner admettent parmi les *southern*s tout film réussissant le « test des Confédérés », c'est-à-dire qui a pour cadre, quelle que soit l'époque historique évoquée, l'un des États de la Confédération, ou qui se déroule dans un autre État américain, mais en impliquant des soldats sudistes pendant la guerre de Sécession (1861-1865), Langman, Larry, Ebner, David (eds.), *Hollywood's Image of the South: a Century of Southern Films*, Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001.

le festif et le funèbre : couplages qui perturbent tout spectateur habitué à des typologies aux contours plus nets. Car le Sud filmique est également cela : une pastorale trouble et sanglante dont certains protagonistes choisissent de ne pas devenir humains.

Devant tous ces « sudismes cinématographiques », qui à tour de rôle enchantent, choquent et interpellent, se pose de nouveau la question du cinéma du Sud en tant que genre. Compte tenu de la prégnance des paradigmes qui nous renvoient au monde de l'*antebellum* et à la guerre de Sécession, s'agit-il d'un genre à part – celui des « *southern*s » comme l'affirment Larry Langman et David Ebner dans *Hollywood's Image of the South: A Century of Southern Films* (2001) en mettant ses caractéristiques en parallèle avec ceux des *western*s?¹⁶

Si les auteurs de notre ouvrage *Le Sud au cinéma : de The Birth of a Nation à Cold Mountain* s'accordent avec Langman et Ebner quant à l'impact de l'industrie cinématographique sur la définition et le rôle prééminent du Sud dans l'imaginaire américain, ils sont plus réticents à vouloir l'inscrire dans un seul genre cinématographique. Leurs analyses mettent en évidence une diversité d'espaces, de personnages, de motifs et de stratégies, attirant ainsi notre attention sur le fait que, bien qu'issue d'un ensemble relativement consistant de mythes, légendes et faits historiques, la « sudité » (« *Southernness* ») construite à l'écran ne saurait se réduire à quelques caractéristiques dont il suffirait de répertorier les invariants filmiques.

En même temps, si le genre nommé *southern* reste sujet à débat, la comparaison avec le *western* se révèle utile, à bien des égards. Outre ses avatars et la typologie de ses personnages, le *western* rappelle à quel point l'introduction de l'Amérique à l'écran fut affaire d'espace et de temps. Comparé aux vastes étendues virginales à conquérir dans l'Ouest, le Sud cinématographique est paradoxalement *toujours déjà vieux*. Peu séduit par les eldorados rendus accessibles par la rude traversée des plaines et des montagnes, il raconte le retour vers un curieux pays de cocagne, à la fois sanctuaire et lieu d'opulence agricole qui ranime des parfums de paresse et des échos de crimes passés. Sans oublier les maniérismes de ses maîtres, l'apparat de ses maisons blanches à colonnades – trope central de tant de films, y compris dans ses transformations en case, cabane ou baraque délabrée – ni la volupté de ses jardins, *topoi* d'autant plus ambivalents qu'initialement réservés à des Blancs aux prétentions aristocratiques.

Après un siècle de cinéma américain, le monde de l'*antebellum*, avec ses maisons coloniales, champs de coton, jardins, bayous insalubres et arrière-pays plus hostiles, est certes encore là, mais pas toujours dans l'ordre présenté par *Gone With The Wind* (1939) : grand spectacle et film canonique qui doit autant à Victor Fleming qu'au producteur David O. Selznick, et qui fête cette année ses soixante-dix ans. Si aux yeux du grand public Scarlett O'Hara (Vivien Leigh), indéniablement la plus tenace porte-drapeau des causes sudistes, a pris étonnamment peu de rides, sa passion technicolorée nous intéresse ici surtout par la façon à la fois délibérément mélodramatique et lacunaire dont

le film participe à la remise en scène de cet étrange monde d'antan, avec ses gentilshommes et ses belles dames, tout en esquivant, par le biais du retouchage de certains portraits littéraires de Margaret Mitchell (1900-1949), les accusations d'apologie du racisme.

En effet, et aussi tentant qu'il soit de se laisser emporter par les superproductions hollywoodiennes et autres films revisitant les espaces plus obscurs du Sud états-unien, il ne nous faudra pas perdre de vue que loin de fournir des miroirs parfaits, le cinéma ne cesse de re/construire en s'appuyant sur des effets de réel. Y compris lors des transformations des lieux littéraires en lieux cinématographiques. Le fait même que le film aux apparences et aux prétentions « sudistes » ne soit pas nécessairement tourné dans le *Dixieland*¹⁷ souligne qu'il s'agit plus d'un espace mental que d'une géographie réelle. À commencer par *Gone With The Wind* qui fut tourné en Californie, le Sud représenté à l'écran n'a effectivement pas toujours été réalisé au sud de la ligne Mason-Dixon. Inversement, plusieurs États du Sud ont servi de cadre à des films censés se dérouler plus au Nord ou plus à l'Ouest. Notons que c'est souvent la Géorgie – le dernier État confédéré à avoir réintégré les États-Unis en 1870, connu aujourd'hui pour la diversité et la promotion de ses sites de tournage – qui a fourni les référents spatiaux à des films aussi variés que *Deliverance* (1972), *Driving Miss Daisy* (1989), *Glory* (1989), *Forrest Gump* (1994), *Sweet Home Alabama* (2002) ou la série télévisée *The Dukes of Hazzard* (1979-1985).

Si le système monolithique introduit à l'écran par D. W. Griffith n'est plus, certaines codifications persistent toutefois, sous des formes différentes. Après les conventions culturelles – codes d'honneur et codes ségrégationnistes où l'idéal chevaleresque à la Walter Scott disputait la place aux sinistres chevaliers du Ku Klux Klan –, on vit apparaître, en 1930, une troisième codification qui s'appliqua cette fois-ci directement à la production cinématographique : le « code Hays ». Ce mécanisme autorégulateur mis en place par l'industrie du cinéma pour éviter toute censure d'État stipulait, en douze points, les interdictions imposées à la production de films. Parmi ces restrictions concernant transgressions, tenues vestimentaires, sexualité, religion ou sentiment national, figurait l'interdiction d'évoquer le métissage (« *miscegenation* »), autrement dit les relations sexuelles entre personnes de races différentes. Alors que le code ne s'applique plus depuis 1968, on note toutefois que, lorsqu'un film « sudiste » remet en place un monde codé (juridique, politique, religieux, culturel, etc.), c'est surtout pour mieux le transgresser. De ce fait, il n'est pas rare de trouver, dans un film se focalisant sur le Sud, un pasteur comique ou dépravé, un politicien corrompu, ou bien un homme de loi pervers ou simplement douteux.

Grande consommatrice de récits, surtout quand il s'agit de textes littéraires ayant un lectorat confirmé, l'industrie cinématographique n'a cessé de ré-imaginer le Sud, en retravaillant les grands conflits qui surgissent de cet étrange espace matriciel. Lorsqu'il n'est pas question du cataclysme collectif que fut la guerre de Sécession, le film s'articule fréquemment autour d'autres

17. Dixieland ou Dixie : surnoms affectueux pour les États formant la Confédération. Dixie doit son nom à Jeremiah Dixon, topographe qui, avec Charles Mason, traça la frontière entre le Nord et le Sud, entre la Pennsylvanie et le Maryland, au milieu du XVIII^e siècle.

3. Alan T. Nolan, "The Anatomy of the Myth," in Gary W. Gallagher and Alan T. Nolan, eds., *The Myth of the Lost Cause and Civil War History* (Bloomington: Indiana University Press, 2000), p. 15-19.
4. Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915* (New York: Charles Scribner's, 1990), p. 178; Evelyn Ehrlich, "The Civil War in Early Film: Origins and Development of a Genre," *Southern Quarterly*, 19, nos. 3-4 (Spring-Summer 1981), p. 77-78.

driven the tragic wedge between the sections that had finally led to war. If it had not been for outside interference, indeed, the South itself would ultimately have got rid of slavery on its own initiative. In the meantime, the slaves themselves had been happy and thoroughly content with their status. Southern plantation society (which, of course, meant *white* society) had been marked by superior grace and gentility. It had descended from the Norman cavaliers who had once conquered the Anglo-Saxon tribes (predictably, perhaps, Northerners were seen as having "Anglo-Saxon" origins). In the end, Southerners had been compelled to exercise their lawful right to secede from the Union, to protect their liberty, way of life, independence, and states' rights. Led by impressive, saintly figures such as Lee, Confederate soldiers had proven themselves gallant and heroic on the battlefield, fighting equally gallant Union troops. Yet, confronted with a North vastly superior in both manpower and industrial capacity, it was inevitable that they would lose in the end, and after four years of courageous resistance the South was finally overwhelmed.³

By the time of the emergence of cinema in the last decade of the nineteenth century, therefore, there was already a culturally dominant view of the Civil War based on a re-reading of the era that was deeply sympathetic to the South. Initially, it appeared that cinema itself might challenge that view. One of the earliest and most important of American film genres was the "civil war" picture. Since these were at first made by Northern production companies such as Biograph and designed mainly for Northern and Western audiences, it was only natural in the beginning that they would look back on the war predominantly from a Northern perspective. The tide began to turn, however, in 1909 when *The Old Soldier's Story*, made by the Kalem Company in its new Florida studio, was hailed by the *Moving Picture World* as the "first [film] ever made that represents the Southern side". Also in 1909, Kalem launched its series dealing with the exploits of Nan, the Southern "girl spy", and Biograph released D. W. Griffith's *In Old Kentucky*. Film-makers quickly discovered that what Eileen Bowser referred to as "the more romantic, noble, and heroic ideals to be found in the defeated South" appealed to cinema-goers in the North as well as the South. Consequently, from 1911 onwards, films reflecting the Southern point of view in relation to the war and its causes became twice as numerous as films with a Northern bias.⁴

If, by early 1915, the South was decisively winning the cultural war over how the Civil War was to be remembered, it remained for two films – with

almost a quarter-century in between – to give the “Lost Cause” view its most widespread popular diffusion. The two were D. W. Griffith’s *The Birth of a Nation*, first released in 1915, and the David O. Selznick-produced *Gone With the Wind*, first released in 1939.⁵ Both were the principal “blockbusters” of their time, reaching mass audiences and continuing to circulate widely for many years after their initial screenings. In 1930, Carl E. Milliken, the secretary of the Motion Picture Producers and Distributors of America, estimated that “probably” 50 million people in all had seen *The Birth of a Nation* in the first fifteen years since its release.⁶ *Gone With the Wind* became – and perhaps still is, if box-office figures are adjusted for inflation – the biggest-earning movie of all time. When it was first shown over two nights on US network television in 1976, it attracted a record audience of 110 million.⁷ It has since become a staple of mass television entertainment. Both *The Birth of a Nation* and *Gone With the Wind*, therefore, by encapsulating major elements of the “Lost Cause,” worked together to help perpetuate the hegemony of that myth for much of the twentieth century. Yet, as I hope to suggest here, the dedication of both films to the “Lost Cause” myth itself was neither complete nor entirely unproblematic.

If *The Birth of a Nation* had no character like Ashley Wilkes in *Gone With the Wind* to claim that the South itself would eventually have freed the slaves even without interference from the North, in other respects it followed – and helped disseminate – central tenets of the “Lost Cause” point of view. It suggested, as did exponents of the “Lost Cause,” that the war had been brought about primarily by fanatical abolitionists. The intertitle introducing the first real scene of the film – a minister praying over manacled slaves about to be auctioned – observed that “The bringing of the African to America planted the first seed of disunion.” The second scene, also introduced by an intertitle, was of a meeting of abolitionists demanding an end to the institution of slavery.

The Birth of a Nation also followed “Lost Cause” notions with regard to the superiority of Southern white society and the benign nature of slavery. It is clear from their first appearance in the film that the Southern Cameron family belongs to the planter class. Clearly, they typify the “Old” South. An intertitle describes their home as a place “where life runs in a quaintly way that is to be no more”. The Camerons seem very genteel: their daughter, Margaret, is introduced as “a daughter of the South, trained in the manners of the old school”. Above all, perhaps, they are benevolent: Dr. Cameron, referred to in

5. For further reflections on the interpretation of “history” in the two films, see Melvyn Stokes, 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), chap. 7 and James Chapman, Mark Giancy and Sue Harper, eds., *The New Film History: Sources, Methods, Approaches* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007), chap. 1.

6. Carl E. Milliken to Will W. Alexander, 9 August 1930, National Association for the Advancement of Colored People Papers, Library of Congress.

7. Edward D. C. Campbell, Jr., *The Celluloid South: Hollywood and the Southern Myth* (Knoxville: University of Kentucky Press, 1981), p. 188; Helen Taylor, *Scarlett’s Women: “Gone With the Wind” and Its Female Fans* (London: Virago, 1989), p. 2.

This is the first of the
 two parts of the
 novel. The first part
 is the story of the
 plantation, the Garden of Good and Evil, and the
 story of the
 Deliverance.

15. From
 the
 first
 part
 of
 the
 novel

Popular Images Revisited

Midnight in the Garden of Good and Evil: A New Southern Belle

This is the first of the
 two parts of the
 novel. The first part
 is the story of the
 plantation, the Garden of Good and Evil, and the
 story of the
 Deliverance.

This is the first of the
 two parts of the
 novel. The first part
 is the story of the
 plantation, the Garden of Good and Evil, and the
 story of the
 Deliverance.

Belles, Jezebels and Other Dis/reputable Ladies: Southern Women on Screen

Taina Tuhkanen

Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines

Aunt Belle: Maybe I love her most when she's her meanest.

Jezebel (1938)

In *The Southerner*, one of the best-known movies about the American South, the French filmmaker Jean Renoir focused on a sharecropper's family that struggles through storms, illness and meanness to defend its barren plot of land. The film, whose very title implies the existence of a specifically Southern hero, provoked a vivid debate at its release in 1945. Renoir was blamed for his unrealistic representation of the South, and his failure to capture the spirit of the place. Bearing in mind the title of Renoir's film – *L'Homme du Sud* (*Man of the South*) – we may wonder to what extent re/creating the South on the movie screen ultimately comes down to composing the right kind of hero. Or, as this article sets out to examine, finding the right cinematic strategies to bring into existence a distinctly Southern heroine.

If such a thing as a "female Southerner" does exist in the cinema, what are her most recurrent character traits as well as the settings where she evolves? In other words, what specifically Southern spaces, manners and values do the belles, jezebels, bayou belles and other female figureheads of the American South embody on screen, and to what effect?

In a chapter entitled "Mythic South" in *The New Encyclopedia of Southern Culture*, George B. Tindall claims that "[w]omen have always been among the foundational figures of southern mythology, and recent work in women's studies has illuminated many stereotypes and social typologies."¹ Considering the South both as a geographical area and a region of the mind, Tindall recalls some of the most common stereotypes regarding Southern womanhood. Alongside the central white ladies and "coquettish belles wooed by slender gallants" set up within a typically "romanticized moonlight-and-magnolias world, which yields all too easily to caricature and ridicule"², we find black mammies, church ladies, maiden aunts, school mistresses and "hard-scrabble poor women."³ Since the 1980s, Tindall argues, American popular culture has reworked the images of

1. George B. Tindall, in Charles Reagan Wilson (ed.), *Myths, Manners, and Memory, The New Encyclopedia of Southern Culture*, Vol. 4, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2006, p. 130.
2. *Ibid.*, p. 127.
3. *Ibid.*, p. 130.

4. We should remember that although it was Victor Fleming who received screen credit for *Gone With The Wind*, directors Sam Wood and George Cukor – often called a “woman’s director” – also participated in the making of the movie.

Southern womanhood, bringing to the forefront updated female types such as the “redneck woman” and the “white trash slut”.

Within the necessarily limited scope of this article, it was impossible to approach every one of these paradigmatic female figures. So as not to merely run through the stereotypes (which often turn out to be far more complex cultural constructions than expected), the thematic focus was narrowed down to the “foundational figures” of the Southern ladies or belles, yet in a way that would allow typological remarks about the contiguous categories enlisted by Tindall. For, needless to say, none of the female figures that mark the cinematic Southern *topos* exist separated or segregated from the others, each one of them participating in the shaping of a more global vision of the South.

As with every corpus, the movies chosen for this article correspond to a subjective selection from a number of potential films of interest. Hopefully, however, the sampling of belles and other less canonical ladies examined here will help the reader understand how the major feminine figures emerged and developed in films presenting the American South. For just as the images of the South as a geographical as well as a mythical region have evolved over the generations, so have the moving pictures regarding women. Enchanting embodiments of the Old South, marked by past glories and infamies, female Southerners on screen invite us on a track through time, and in a sense also through the history of the South.

***The Birth of a Nation* and the first ladies of the American South**

In the minds of most moviegoers, there seems to be but *one* Southern woman: the unforgettably scandalous and strong-willed Scarlett O’Hara. Conceived by Margaret Mitchell (1936) and introduced on the silver screen by Victor Fleming⁴, the 1939 omnipotent cinematic Southern Belle embodied by Vivien Leigh claims to express all there is to say about the South in *Gone With The Wind*.

One word is enough: defiance. Defiance and endurance. This is also implied by the classic poster pose of the mistress of Tara. Even in her most yielding posture, in the arms of the outrageously handsome Rhett Butler (Clark Gable),

Scarlett still appears to resist the very idea of surrender, however overwhelming the outward circumstances. The Southern woman may lose a battle, the poster seems to say, but she will never lose the war.

It would indeed be difficult to shake the cinematic pedestal occupied by Scarlett O'Hara, such an uncontested bearer of the Southern cultural legacy she still seems to be today, seventy years after she was brought to life on the big screen. However, despite Scarlett's persistent power of attraction, we should not ignore the lesser-known cinematic "proto-belles" that preceded the evergreen Lady of the South.

Undoubtedly the most important single film paving the way for the subsequent ladies and other iconic female Southerners in the cinema is *The Birth of a Nation*, the much-debated silent movie by D. W. Griffith (1915).⁵ Based on *The Clansman* (1905), a melodramatic novel and play by former North Carolina minister Thomas Dixon, the film offers a representation of race and gender which is sharply dichotomous, to say the least. Despite Griffith's innovative cinematic techniques and the way his camera moves from one contrasting scene to another, the movie relies on a blatantly supremacist, fixed vision of the American South. Most of the black *personae* are viewed as nothing but greedy brutes: ready to kill, plunder and rape in order to step into the well-polished cavalier boots of their former masters. White Southerners, on the other hand, exemplified by the Camerons, stand out for their polite, time-honored manners. Rooted in a chivalrous past, they are presented as the only ones capable of assuring a stable and prosperous future for the South. The Northerners, viewed as ignorant intruders organized around Senator Stoneman, are finger-pointed for their backing of black citizenship in the South; a promotion which in Griffith's film leads to the fall of the ex-Confederate states into the hands of villains. Both parties have young people to marry, and in a film where interracial mingling of blood is the central issue, miscegenation stands for the ultimate horror behind the highly dramatized and romanticized scenes.

Unfolding a storybook-like *antebellum* South, similar to the opening scenes of *Gone With The Wind* a quarter of a century later, Griffith's film conveys a deliberately synthetic and biased vision of the ethnic disruptions and threats associated with the Reconstruction era (1865-77). Conspicuously enough, in both films, it is the female characters who bring to the fore the valor and vulnerability of the South, its cultural heritage as well as its future. The miscegenation common before the American Civil War (1861-65) between white men

5. For a more extensive discussion on Griffith's *The Birth of a Nation*, see Melvyn Stokes's article "Still Fighting the Civil War: Cinematic Views of the 'Old South'" in this same volume.

6. Extracts from the title cards of D. W. Griffith's *The Birth of a Nation* (1915).

and black female slaves is left off-screen, as it hardly complies with the idea of the Old South as a genteel world where everybody had a proper, preordained role to play. Just as the “happy darkies”, it is implied that the fair-skinned ladies of leisure could not have dreamt of a better place than the pastoral Southland: a reassuring cultural *topos* that would emerge in many later films as a nostalgic yet impossible alternative to the industrial New South.

The Birth of a Nation gathers momentum as Griffith focuses on the growing powerlessness of the Southern whites. Exemplified by helpless gentlewomen, the latter are now confronted by flocks of “crazed negroes” who, backed up by Northern congressmen and election frauds, have gained the right to marry across the color line. Following the same fear-fraught segregatory logic, Griffith presents us with figures of mixed blood, viewed as the most corrupt characters in the film. Although we never actually see them together on screen, Silas Lynch, the greedy mulatto governor appointed by Stoneman and Stoneman’s foul governess-mistress are united by their machinations and other backstage attempts to overthrow white rule. The partnership between Lynch and Lydia, the lascivious and lewd governess, thus reactivates several racial as well as sexual prejudices underpinning Griffith’s film.

In one of the most memorable scenes of this sexually charged movie, Gus, a former slave wishing to marry Flora Cameron (Mae Marsh), is seen pursuing the white maiden deep into the forest. Although Gus’s title card reads: “Wait, missie. I won’t hurt yeh”, the trapped young woman leaps off a cliff into what is presented as the only honorable exit: death. It is this “stern lesson of honor” leading the virginal woman to the “opal gates of death”⁶ that will later serve as the final justification for the forming of the Ku Klux Klan, an organization set up to defend the white Southerners’ “Aryan birthright”, as claimed by another intertitle of Griffith’s film.

As the sequence highlights, Griffith relies on the figure of the white woman not merely to reinforce racial, sexual and cultural oppositions, but to evoke the final agenda of colorlessness. Ushered towards the “opal gates” of heaven, the ultimate Southern lady is to remain devoid of pigmentation, paint or – one might say – “fraud” or “stains” of any kind. In other words, of anything that might link her up with the carnal desire typified by Gus, the black Union soldier whose insatiable sex drive precipitates the virginal white woman to her death.

Contrary to Dixon’s novel, Gus’s retaliatory castration is only hinted at in the film as his lynched body is abandoned at the door of the brutish black go-

vernor. The pro-punitive message becomes clear, however, as Griffith's camera focuses on Elsie Stoneman, another virtuous female Southerner. The way the spectators of *The Birth of a Nation* are led to view Elsie is crucial – not only for the diegesis of the film, but for the more general understanding of the power of female figures within Southern iconography.

It is no wonder that for this role Griffith chose Lillian Gish (1893-1993), one of the stars of the silent era, known for her capacity to personify waiflike feminine frailty on screen. When walking through his father's cotton fields, Ben Cameron, the oldest of the Cameron sons is shown a daguerreotype image of Elsie. The future war hero instantly falls in love with the angelic woman gazing back from the hazy photograph, refusing to let go of the picture. It is only later that the image is brought alive, when the injured Ben meets his Belle who is now working as a nurse with the wounded soldiers. The delay between the iconic image and its incarnation illustrates how Griffith's visual language appropriates the mythic figure for his own ideological purposes, for until the rest of the film the character of Elsie works as a crucial allegory for the integrity of the South. After Elsie is crudely courted by Lynch, her Northern congressman father instantly reviews his pro-black policy. At the end of the movie Flora is dead, but thanks to Benjamin's last-minute rescue operation Elsie survives to marry her savior: the inheritor of the Southern legacy and also one of the founders of the Ku Klux Klan.

As the closing sequence of Griffith's notorious melodrama highlights, the kind of "birth" of a "nation" proposed here is actually a re-birth of the all-white vision of the South. The film closes on an epilogue where the *postbellum* tensions, together with the black and mulatto "intruders", are evacuated from the screen. Not one single "darkie" is left, as the mythical God of war is replaced by a radiating Christ-like figure who restores the "lost order".

The film's final emphasis on unsullied whiteness comes as the white-caped neo-knights who had been dashing across the screen for most of the latter part of the movie finally settle down by their "Ladies of the heart". At the same time, as the return to the pastoral Southern comfort is sealed by a double wedding between a Cameron and a Stoneman, the spectators of Griffith's seminal film are left with the impression that the new covenant between the South and the North could not have been possible without the sacrifice of a white maiden.



Le Sud en dessin animé Hollywoodien : Tex Avery revisite *Uncle Tom's Cabin*

Pierre Floquet

Institut Polytechnique de Bordeaux

En février dernier, le cinéma de minuit de France 3 a renoué avec la tradition de la chaîne de projeter des sélections de dessins animés de Tex Avery, cette fois-ci pour célébrer le centenaire de la naissance de l'animateur.

Dans son introduction au programme, Patrick Brion regrette cependant de ne pas pouvoir présenter deux films de 1938, pourtant projetés dans les rétrospectives antérieures : *The Isle of Pingo Pongo* (déjà écarté en 1968, comme nous le verrons plus loin) et *Johnny Smith and Poker Huntas*. La raison ? Fidèles au politiquement correct qui sévit dans l'industrie cinématographique hollywoodienne, les distributeurs se refusent à diffuser ces deux dessins animés car ils proposent des images peu convenables d'Africains pour l'un, d'Indiens-Américains pour l'autre.

Cette censure va dans la continuité d'une démarche bien avancée dans le système américain, et qui dès 1968 avait écarté *Uncle Tom's Bungalow* (1937). En outre, elle confirme en France une tendance annoncée en 2003 avec la sortie en DVD des « œuvres complètes » de Tex Avery réalisées à la MGM entre 1942 et 1955. Outre nombre de coupures au sein même de certains films, correspondant à autant d'images offensantes vis-à-vis des Japonais ou des Noirs, la compilation dite « complète » laisse de côté deux films entiers : *Uncle Tom's Cabana* (1947) et *Half Pint Pygmy* (1948), jusqu'alors visibles dans diverses éditions VHS, ou lors de rétrospectives télévisées.

Ainsi donc, les deux films de Tex Avery qui reprennent le thème de *Uncle Tom's Cabin* sont ou ont été frappés de censure.

Avant d'évoquer brièvement l'intertextualité entre les films et le roman, puis de discuter l'évolution thématique et esthétique dans les films eux-mêmes, replaçons la représentation des Afro-Américains dans le contexte du cinéma d'animation, et dans la perspective de la censure (et de l'auto-censure) du cinéma hollywoodien en général.

Il ne s'agit pas ici de revenir sur l'historique de la Production Code Administration, ni sur la liste des « Don'ts and Be Carefuls » du Code Hays¹,

1. Dès 1922, les studios eux-mêmes créent la Motion Picture Producers and Distributors of America (ou MPPDA), dirigée par Will Hays. Il s'agit en quelque sorte de soigner le poison par le poison, c'est à dire de mettre en place une structure d'auto-censure qui prenne de court les lobby réactionnaires et religieux, telle la catholique National Legion of Decency. En octobre 1927, est diffusée une liste des « Don'ts and Be Carefuls », qui détermine ce qui peut, ou plutôt ce qui ne doit pas être montré à l'écran. Cette liste ne reste que symboliquement référentielle, et peu de producteurs la suivent avant que le Production Code, ou Code Hays, ne l'officialise en 1930. Ce code affirme la responsabilité morale du cinéma en tant que média de masse. En fait, il faut attendre 1934, et Joseph Breen, le successeur de Hays à la tête de la MPPDA, pour que le code soit strictement appliqué.

2. Cité par Cohen, Karl : *Forbidden Animation. Censored Cartoons and Blacklisted Animators in America*, NC, McFarland, Jefferson, 1997, p. 28.

mais d'évoquer leurs effets sur le cinéma d'animation dans les années qui ont justement vu la sortie des dessins animés de Tex Avery, puis de considérer comment leur influence sur la réception de ces films a perduré après leur abandon dans les années soixante.

Betty Boop, des studios Fleischer, en est un parfait exemple. Sa robe très courte, qui dévoile une jarrettière et épouse des formes suggestives dans la période pré-Code, s'allonge après 1934. Sa silhouette s'affadit, tout comme les rôles que lui font jouer ses créateurs : dans les derniers films, elle n'est plus qu'une adulte très rationnelle, et un personnage secondaire, bien loin de l'héroïne fantasque et fantasmagorique de ses débuts. D'une manière ou d'une autre le Production Code affecte tous les studios dans les années trente, de Disney à la Warner en passant par la MGM et Walter Lantz. Dans un article de 1939, Leon Schlesinger, qui dirigeait le studio animation à la Warner, écrit : « We cannot forget that while the cartoon today is excellent entertainment for young and old, it is primarily the favorite motion picture fare of children. Hence, we always must keep their best interests at heart by making our products proper for their impressionable minds ».² Protéger la sensibilité des tout jeunes est, bien entendu, une intention sincère. Cela ne doit cependant pas masquer la volonté profonde de ne pas s'aliéner des clients potentiels : Schlesinger s'exprime comme le producteur qu'il est, non pas comme un cinéaste créateur. Se bien comporter en société est une thématique majeure qui soutient alors nombre de films. On peut montrer des acteurs qui s'embrassent (le baiser hollywoodien) ; cela est inconvenant pour des personnages de dessins animés. De même, les grimaces sont à éviter, tout comme le fait de cracher. Après 1934, une vache dans un dessin animé ne peut être représentée le pis à l'air !

Tex Avery a fait des films pour Leon Schlesinger à la Warner à partir de 1935, avant de diriger sa propre équipe à la MGM après 1941. Il a donc toujours travaillé dans le cadre du Code. La censure et le contrôle n'ayant lieu qu'une fois le film terminé, il est avéré que Tex Avery et son équipe d'animateurs travaillaient en toute liberté, autant d'un point de vue physique (ils étaient dans un bâtiment séparé : « The Termite Terrace ») que pour ce qui tenait de l'inspiration et de la création. Cependant, pour se garder des foudres de la censure, sa technique était de charger son scénario de gags qui de toute façon ne pouvaient passer. « (The synopsis) would go to the Hays Office. [...] If we had one suggestive gag there, then in there we would inject perhaps three that we knew we couldn't

get by with. »³ Avery ne semble avoir été confronté directement à la censure que pour *Heckling Hare* (1941) à cause d'une séquence trop violente, ce qui fut l'une des raisons de son départ de la Warner ; et pour *Red Hot Riding Hood* (1943), en raison d'une séquence ambiguë où le loup, les fers aux pieds, était obligé par Red d'épouser la Grand-mère.

Cependant, les changements imposés par le Code portent sur des thèmes liés à la sexualité, la violence ou la religion, par exemple, mais jamais sur des questions d'appartenance ethnique.

Les archétypes et stéréotypes raciaux ne sont pas alors prioritairement pris en compte par la Production Code Administration. De façon très pragmatique, les auteurs comme les producteurs et leur public ne percevaient pas le cinéma comme véhiculant des clichés racistes. Très peu de films de cette époque sont accessibles de nos jours, si ce n'est par des sites spécialisés sur Internet (Vintage Toon Cast), et lorsqu'ils sont tombés dans le domaine public. On peut également trouver sur le net des compilations sur DVD de « films interdits ». L'un des plus représentatifs est *Coal Black and de Sebben Dwarfs*, de Bob Clampett, sorti en 1943. Le conte de Blanche Neige y est transposé dans un monde peuplé de Noirs caricaturaux. Les soldats de la Reine y sont en fait des gangsters que l'héroïne, sexy et dévergondée, dompte littéralement de ses baisers et de ses charmes.

Le rejet de ces films à partir des années cinquante peut aussi s'expliquer comme manifestation de la culpabilité de la « majorité » blanche envers la « minorité » noire. Dans le même temps, on peut noter que les clichés inter-nationalités blanches (Italiens, Irlandais, voire Juifs etc.) restent à l'ordre du jour, de même que les très nombreux gags sexistes.

Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié des années quarante que les studios – suivant en cela l'évolution de la société américaine – commencent petit à petit à moins recourir aux stéréotypes ethniques comme source de gags. Jusque vers la fin des années soixante, la télévision américaine avait libre accès à tous ces films, puis les distributeurs ont graduellement supprimé de leur catalogue les cartoons montrant des Afro-Américains.

Tex Avery a relativement peu eu recours aux personnages noirs. Il est d'autant plus frappant de remarquer que dans la liste des « Censored 11 » de la United Artists en 1968 (onze films bannis de tout circuit de distribution, sous prétexte de discours raciste et/ou trop ouvertement politiquement incorrect)⁴, trois sont de Tex Avery, dont *Uncle Tom's Bungalow*.

3. Interviewé par Joe Adamson in Adamson, Joe : *Tex Avery, King of Cartoons*, New York, Da Capo, 1975, p. 184.
4. 1. *Hittin'the Trail for Hallelujah Land* (1931, Rudolph Ising)
4. 2. *Sunday Go to Meetin'Time* (1936, Friz Freleng)
4. 3. *Clean Pastures* (1937, Friz Freleng)
4. 4. *Uncle Tom's Bungalow* (1937, Tex Avery)
4. 5. *Jungle Jitters* (1938, Friz Freleng)
4. 6. *The Isle of Pingo Pongo* (1938, Tex Avery)
4. 7. *All This and Rabbit Stew* (1941, Tex Avery)
4. 8. *Coal Black and de Sebben Dwarfs* (1943, Robert Clampett)
4. 9. *Tin Pan Alley Cats* (1943, Bob Clampett)
4. 10. *Angel Puss* (1944, Chuck Jones)
4. 11. *Goldilocks and the Jivin'Bears* (1944, Friz Freleng)

les premiers longs métrages de Tobe Hooper, que ce soit *The Texas Chainsaw Massacre* ou *Eaten alive (Le Crocodile de la Mort, 1976)*, reprennent avec succès des ingrédients du genre et y ajoutent un souci esthétique pointilleux.

Folklore et Sud profond

Pour dresser le décor, il suffit d’imaginer un univers clos sur lui-même, un microcosme isolé du monde, sur lequel la modernité n’a eu aucun impact, encadré par une nature sauvage et redoutable : serpents venimeux, sables mouvants, animaux féroces et êtres primitifs qui se suffisent à eux-mêmes (le film *Trapped* de William Fruet retranscrit merveilleusement cette atmosphère étouffante). Ils produisent et tuent leur propre nourriture, se fabriquent leurs vêtements et obéissent à un code de valeurs à mille lieues des préoccupations contemporaines. Cet univers rural, ces campagnes isolées du Sud profond sont peuplés de personnages à mi-chemin entre l’animal et l’humain, vêtus de salopettes délavées et de casquettes rabougries, les ongles pleins de terre. Pour eux, le temps n’a pas semblé évoluer et porte en lui des mythes ancestraux et étranges, donnant l’impression d’une véritable permanence de l’Histoire: ce qui a été, est et sera. Le rapport à l’environnement naturel, à la mort et à la violence est plus que viscéral pour ces personnages au physique rude, parfois mutilés, souvent difformes, et le corps porte toutes les traces de la brutalité primitive à laquelle ils font face.



Inquiétants, sanguinaires, racistes, illettrés, ces *rednecks* n’attirent pas la compassion mais ils répondent, comme dans tout cinéma de genre, à des stéréotypes qui se fondent totalement dans le décor. Ce folklore profond, avec

ses us et coutumes bizarres, ses croyances grotesques, fonctionne surtout en opposition à son contraire : le *redneck* est du côté du primitif, de l’animalité, du sens de la communauté en opposition à l’urbanisme, la modernité, la tech-

Crédit: D.R.
Situé dans le Sud profond, le film *Cockfighter* (1974) demeure une des plus grandes réussites de Monte Hellman et un des rares films à s’être attaché à montrer les combats de coq, jeux illégaux et terriblement violents qui, malgré les interdictions, ont longtemps perduré dans les états du Sud.

Dans *Two Thousand Maniacs* (1964) de Herschell Gordon Lewis, les « rednecks » sont représentés pour la première fois au cinéma comme des cannibales sanguinaires, menés par un shérif tout aussi dégénéré.

nologie et l'individualisme. Dans les espaces sauvages de ce Sud miséreux, le rapport à la mort fait partie du quotidien, la vie est dure et la survie le lot de chacun. Le sport, la santé et la chirurgie du bien-être n'ont pas lieu d'être et cet écart se ressent également dans la mise en scène des corps, qui s'apparentent souvent à une exhibition d'atrocités renvoyant à une esthétique de foire aux monstres.

La confrontation du monde dit « civilisé » et de cet univers sauvage se caractérise par une incompréhension, un conflit de valeurs, de normes, un rapport de forces qui ne peuvent s'exprimer que par la violence. Les croyances et superstitions s'opposent au savoir établi, les traditions et la foi au sécularisme, le charisme, les rites, la sorcellerie et les mythes au matérialisme et au pragmatisme. Le paganisme se mêle ici à la religiosité. La magie et les trances trouvent asile dans ces territoires hantés. Le rapport de sens est conflictuel, la lecture des signes contredite. Un rituel du sentiment se met alors en place, invoquant à la fois le rire et la terreur, le dégoût et la fascination. Pour le citoyen plongé dans cet univers, il y a l'expérience d'une violence infligée à un monde par l'autre, d'une cruauté de l'irréconciliable, mais les plus violents ne sont pas forcément ceux qu'on pense. En effet, confronté à la survie, le citoyen peut se révéler d'un sadisme dévastateur.

Des mythes fondateurs à une Amérique dégénérée

Ce qui étonne et fascine dans ce cinéma, malgré son amateurisme parfois affligeant (le micro qui rentre sans arrêt dans le champ dans *Walking Tall*), c'est son rapport aux mythes et en particulier à ceux qui ont fait l'Amérique. Dans cet environnement peuplé d'ossements et où les horloges se sont arrêtées (comme celles pendues aux arbres dans *The Texas Chainsaw Massacre*), les âmes des hommes et d'un passé collectif ont été absorbées par la terre et résident dans chaque pierre, chaque arbre, chaque grotte, chaque fossile. Et si le « redneck

l'Amérique est un pays exsangue, qui a vu ses mythes s'effondrer les uns après les autres : l'assassinat des Kennedy, qui avaient apporté tant d'espoir à l'Amérique, de Martin Luther King, mais aussi la mort de Marilyn Monroe, les assassinats sanglants qui font la une des journaux tels que les crimes des disciples de Charles Manson, et surtout cette guerre du Vietnam qui n'en finit plus et où les familles voient leurs enfants se faire tuer sans en comprendre le sens. Face à ce chaos général et à cette mort des mythes, l'Amérique a besoin de repères, de retrouver des valeurs traditionnelles, d'où cet intérêt pour les gars de la campagne qui incarnent une certaine tradition américaine, un certain rapport à la terre sauvage qui renvoie aussi aux pionniers américains. Ils se suffisent à eux-mêmes, construisent leurs propres maisons, cultivent leurs terres, se reproduisent entre eux et vivent en totale autarcie.



Mais dans le cinéma américain du début des années soixante-dix, encore traumatisé par tous les événements qui ont bousculé et qui continuent à bousculer l'Amérique (la guerre du Vietnam ne finira qu'en 1975), ces gens de la campagne sont avant tout représentés comme des dégénérés et symbolisent la mort de tous les mythes qui ont nourri les États-Unis depuis les pionniers et la conquête de la Frontière. Leurs manières sont barbares, leur nourriture humaine, leurs vies uniquement régies par les instincts les plus bestiaux, dans des espaces suffocants où

l'homme civilisé ne peut survivre que s'il emploie les mêmes procédés brutaux, comme dans *Deliverance*, *Prime Cut* (*Carnage*, 1972) de Michael Ritchie ou *I Spit on Your Grave* (1978) de Meir Zarchi. La quête de sens de l'Amérique se trouve confrontée au non-sens, au vide. Les personnages-victimes dans des films comme *Two Thousand Maniacs*, *The Texas Chainsaw Massacre*, *Just Before Dawn* (*Survivance*, 1981) de Jeff Lieberman ou *The Hills Have Eyes* (*La Colline a des yeux*, 1977) de Wes Craven demandent sans cesse à leurs bourreaux un sens à leurs actes mais n'obtiennent rien. Les rapports humains

Crédit:
© 1977 Blood Relations Company. All rights reserved.
Dans *The Hills Have Eyes* (1977) de Wes Craven, une famille de citadins traverse le désert en direction de la Californie mais, suite à un accident, ils se retrouvent seuls au milieu de ce paysage aride de montagnes rocheuses, où une autre famille réside, primitive et dégénérée, à l'image du physique étrange de l'acteur Michael Berryman, que l'on voit au premier plan sur l'affiche, vêtu d'os d'animaux et de peaux humaines. Le film bénéficiera d'une suite et d'un remake et demeure un des classiques du cinéma d'an-goisse.

Figures de la transgression... ... et problématique de l'identité dans *Reflections in a Golden Eye* de John Huston (1967)

Gilles Menegaldo

Université de Poitiers, équipe FORELL

Le film de John Huston adapté du célèbre roman de Carson McCullers, publié en 1941, se déroule dans une base militaire du Sud des États-Unis, mais le lieu précis n'est jamais identifié. Comme un conte, le film s'ouvre et se clôt sur cette citation en forme d'épigraphe empruntée au roman : « There is a fort in the South where a few years ago a murder was committed » (7)¹. La référence au Sud est donc explicite et même redoublée dans le film mais, comme on le verra, Huston n'insiste pas outre mesure sur les caractéristiques sudistes même s'il en reprend certains traits et stéréotypes et s'il évoque ponctuellement quelques aspects de la société sudiste tels qu'ils se manifestent dans le cadre bien particulier d'une base militaire. Certes, la transgression (sous différentes formes) n'est évidemment pas l'apanage du Sud, mais on peut considérer qu'elle joue un rôle privilégié dans les fictions sudistes, chez McCullers bien sûr, mais aussi chez Flannery O'Connor et chez Faulkner, pour ne citer que ces trois écrivains emblématiques. Le personnage étrange du soldat Williams, marqué par une éducation religieuse excessive, n'est pas si éloigné du marginal, du « freak » sudiste. Quant à Leonora Penderton, femme sensuelle et provocante, elle représente une image, en partie dévoyée et subversive, de la « Southern Belle ». Avant d'examiner cette dimension sudiste, il me semble essentiel d'étudier précisément les modalités de la transgression qui concerne plusieurs personnages et de voir en quoi le désordre généré par le comportement insolite du soldat induit une crise identitaire qui se résout tragiquement par le meurtre annoncé dès l'incipit.

Le film s'ouvre par un générique sobre : sur fond mordoré défilent les indications textuelles accompagnées d'une musique insolite, voire inquiétante, de Toshiro Mayazumi. Cette entrée en matière laconique et énigmatique (également sur fond doré²) est suivie d'une présentation du cadre spatio-temporel et d'une courte scène introduisant le soldat Ellgee Williams (Robert Forster) que l'on découvre juste après un plan d'ensemble du camp militaire qui résume en partie l'incipit du roman, sans toutefois restituer l'ironie mordante de McCul-

1. Les citations du texte renvoient à l'édition Penguin Modern Classics de 1988. Le numéro de page est indiqué entre parenthèses après la citation.
2. On sait qu'un tirage fut effectué de tout le film dans cette dominante chromatique dorée (obtenue par un procédé technique ne nécessitant pas le changement des couleurs).

3. Dans le roman
Firebird est couleur
châtaigne :
« a chestnut
stallion ».

lers. Le texte met en évidence l'ennui et la monotonie, mais aussi une forme de passivité ambiante : « But perhaps the dullness of a post is caused most of all by insularity and by a surfeit of leisure and safety, for once a man enters the army he is expected only to follow the heels ahead of him » (7). Le fait qu'une histoire de soldats se déroule en temps de paix crée aussi une situation ambiguë qui met les militaires en porte à faux. Le plan général fixe traduit la rigidité architecturale exprimée dans le texte et oppose les stricts et austères bâtiments de l'armée, à la nature sauvage environnante, en particulier la forêt qui joue un rôle narratif et symbolique essentiel, en tant que théâtre de divers événements marquants. Le cadre est coupé en deux par une route sur laquelle chemine le soldat, entre les montagnes et la forêt et la base militaire, signe de sa position dans l'entre-deux, entre nature et culture.

L'organisation de l'espace de la transgression

La scène d'ouverture qui suit insiste sur le rapport privilégié du soldat avec les chevaux. Sur une musique sensuelle où domine une clarinette solo, il flatte l'encolure de Firebird, l'étalon blanc³, le préféré de Leonora Penderton (Liz Taylor) ce qui établit d'emblée une relation entre le soldat et la femme, objet ultérieur de son voyeurisme. Williams rend aussi visite à un autre cheval, brun, caressant l'animal et posant sa tête sur sa toison avant d'être interrompu par un appel à effectuer une corvée chez le major Penderton (il est capitaine dans le roman). Le soldat est donc présenté comme ayant un espace privé, intime, aspect qui sera réitéré tout au long du film. Cet espace est double : les écuries en constituent la partie intérieure, semi-publique, la structuration évoquant de manière ambivalente un refuge, mais aussi un espace carcéral, en raison des barreaux qui induisent des effets de surcadrage. L'autre lieu refuge, la forêt, concerne toujours la relation avec les chevaux, mais c'est un espace ouvert, plus intime encore, plus secret, et qui associe clairement le soldat à la liberté et aux forces vives de la nature. Williams monte le cheval à cru, sans équipement, et lui-même revient à l'état de nature, débarrassé des vêtements et oripeaux militaires. C'est cet espace qui sera transgressé à plusieurs reprises dans le film, d'abord par le trio constitué par Leonora Penderton, le colonel Morris Langdon (Brian Keith) et Penderton, dont la réaction émotionnelle violente

Return to Ithaca, Mississippi: The Peculiar Southern Odyssey of the Coens' *O Brother* (2000)

Anne-Marie Paquet-Deyris
Université de Rouen

From the start, *O Brother, Where Art Thou?*¹ seems to be a peculiar, elusive story alternately formatted as a Depression-era tall tale, an odd and selective variation on Homer's *Odyssey*, a Southern road movie mostly taken on foot, and the imaginary actualization of the projected social-film-within-the-film of Preston Sturges' hero in *Sullivan's Travels* (1941). A true story of mystery and manners (and wonders), to borrow from Southern writer Flannery O'Connor, this comic Odyssean journey home of three dim-witted escaped convicts unfolds against the ambiguous backdrop of a fantasized South in a time of multi-dimensional crisis.

The very preface of the film, spuriously based on the first words of *The Odyssey* (1.1-2), is already an index of the fantastical topography of the Coen Brothers' South:

O muse
Sing in me, and through me tell the story
Of that man skilled in all ways of contending,
A wanderer, harried for years on end [...]

But immediately after this famed title card registers in white letters against a black background, no "skilled" hero emerges from the chain-gang line. After a slow tracking shot, a highly mobile camera dollies along beside the African-Americans singing songs and mending roads in blinding heat, in a number of low and high angles as well as crane shots to capture their intense effort. The next intertitle *O Brother*, besides being a transparent allusion to Sullivan's film project also titled *O Brother, Where Art Thou?*, partly deflects the ominous dimension of the entire scene by showing three gangly convicts suddenly emerging from the field they were hiding in and frantically trying to run away while chained to each other. In fact, the comic aspect of this highly improbable sequence where heads bob up and down immediately points to the surreal and mock epic quality of this nascent adventure in the Deep South. The comic

1. The Coen Brothers' 2000 film *O Brother, Where Art Thou?* is their own private version of Homer's *Odyssey*. Set in the Deep South during the Depression era, this comically absurd story of a common hero lost in a world with seemingly infinite possibilities seems to be ruled by an entirely new logic ultimately imposing a redesigned myth of *Odysseus* as well as a peculiar variation on the phantasmagorical South.

2. Tim Blake Nelson quoted in James Mottram, *The Coen Brothers: The Life of the Mind*. London: B. T. Batsford, 2000, p. 155.

dimension is also highly disturbing as the line of Black convicts is still to be seen in the background and the rhythmic work song still audible. In a playful manner and in a short prologue with darker undertones, the Coen brothers swiftly introduce an unlikely mix of Greek literary references and American iconic images and popular culture. Once again, they thrive on achieving a complete disjunction between style and subject matter.

The Three Stooges

The fugitive convicts' journey seems to provide the first of the two interspersed storylines in the narrative. The flight pattern is, after all, an essential piece of Americana, calling up Mervyn Le Roy's 1932 landmark film *I Am a Fugitive from a Chain Gang* and old-time acting styles drawing on Clark Gable's matinee idol figure as well as the Southern grotesque and fugitive slave traditions. At the same time it evokes a number of contrived references to some highlighted episodes in Homer's *Odyssey*. At the heart of these diverse influences, the storytelling technique correlates various art forms used or referred to in the movie, from country music to photography and even filmmaking. As stated Tim Blake Nelson who played simple-minded Delmar:

On one level, what really interested me, was that it was a movie about storytelling. The movie has all these kinetic relationships with different genres of movies. There's a kinetic relationship with movie-making itself, by referring to other films quite overtly. And it has a relationship with other art forms. Music being one. Photography being another. Then it's got this relationship with *The Odyssey*. It's also a stubbornly American film. It's its own story, but it's always relating to other forms of storytelling, these other stories that are in the audience's consciousness.²

And this is possibly what makes the Coen Brothers' strategy so typically Southern. While inscribing itself within the tradition of epic narration, their multi-layered narrative technique captures the specificity of the Deep South with its episodic structure. Actually the oral and musical dimensions of the story heighten the hybridization effect, as they hark back to the African American

oral tradition, hymn-lining and the Southern Baptist tradition in particular. Carter Burwell's musical score functions as an ever-present dynamic principle, from the slaves' descendants call-and-response work song "Po' Lazarus" in the opening sequence to the Wharvey-McGill girls' singing in the final one. The song seems to substitute the poetic voice in the ancient Greek epic originally meant to be recited to listening audiences. One of the major differences is, however, the fact that the Coens' narrative is mainly straightforward and occasionally proleptic, as shown by the early scene featuring the old Black man travelling on a flat car. Like blind Tiresias, he foretells their future in a few simple and mysterious words:

You must travel a long and difficult road—a road fraught with peril, uh-huh,
and pregnant with adventure. You shall see things wonderful to tell. You
shall see a cow on the roof of a cottonhouse...

Of course the actual vision of the cow perched up on the top of a floating house during the flooding and of the old man going on forever on his flat car in the final section of the film will eventually materialize the cyclical nature of this peculiar exercise in mythmaking. Ironically, the South has turned into another fantasy version of the regional myth which so many Southerners have tried to construct. Even though a form of cosmic irony frustrates the goals of these oafish Southern Gentlemen, some fairy-tale view of Mississippi consistently unfolds celebrating its own artificiality and magically dissolving the real brutalities of Depression-era squalor and racism. But the vanished genteel Southern dreams do not come true in this peculiar territory which turns out to be a different kind of projection ground. Openly referring to and oddly fusing what Georgia-born storyteller Flannery O'Connor and Mississippi writer and photographer Eudora Welty have to say about Southern soil and place in fiction, the Coen brothers play with stereotypes that are part of the mythology the South created about itself only to further emphasize some kind of distinctly Southern enclosure:

The country that the writer is concerned with in the most objective way is, of course, the region that most immediately surrounds him, or simply the country, with its body of manners, that he knows well enough to employ. [M]ore often the term ["Southern School"] conjures up an image



Index des films cités

Absolute Power (Clint Eastwood, 1997), 224.

All This and Rabbit Stew (Tex Avery, 1941), 79.

Andy Griffith Show (The) (1960-1968), 145.

Angel Puss (Chuck Jones, 1944), 79.

Apostle (The) (Robert Duvall, 1997), 97.

Autobiography of Miss Jane Pittman (The) (John Korty, 1974), 40.

Avenging a Crime; or Burned at the Stake (1903), 161.

Baby Doll (Elia Kazan, 1956), 180.

Bad Georgia Road (John C. Broderick, 1977), 90.

Ballad of the Sad Cafe (The) (Simon Callow, 1991), 70.

Barton Fink (Joel & Ethan Coen, 1991), 234.

Being Different (Harry Rasky, 1981), 98.

Belle of the Nineties (Leo McCarey, 1934), 20.

Beloved (Jonathan Demme, 1998), 71.

Beverly Hillbillies, feuilleton TV (1962-1971), 21, 113, 120.

Big Lebowski (The) (Joel & Ethan Coen, 1998), 234.

Birth of a Nation (The) (D.W. Griffith, 1915), 7, 8, 13, 14, 23, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 39, 48, 56, 57, 58, 59, 68, 70, 160, 234.

Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967), 22, 39.

Bridges of Madison County (The) (Clint Eastwood, 1995), 214, 224.