



## LE MÉTISSAGE PROHIBÉ À L'ÉCRAN : Textes et images d'une censure interraciale

Hélène CHARLERY  
Université Paris XII

Le terme *miscegenation* fit son apparition dans le vocabulaire politique américain en 1863 lors de la campagne présidentielle de 1864. Le terme qualifiait les relations maritales ou sexuelles entre les « races » blanche et noire. Les Démocrates accusaient alors Abraham Lincoln et les Républicains d'encourager ce type d'unions interraciales au sein de la population américaine. Bien que ce terme n'apparût qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, certains États du Sud avaient déjà légiféré en vue d'interdire ces rapports interraciaux. En effet, en 1661, l'État du Maryland fut le premier à prohiber les mariages mixtes, suivi par l'État de la Virginie en 1662. Avant la Guerre de Sécession, plusieurs États, dont l'Alabama, le Maryland, le Massachusetts, la Pennsylvanie et la Virginie, avaient fait des unions interraciales des délits punis par la loi.

Toutefois, c'est après la Guerre de Sécession que de nombreux États renforcèrent leur législation en vue d'interdire toute forme de métissage. Entre 1865 et 1896, pas moins de quinze États interdisaient les mariages mixtes. Tout au long de la période, une trentaine de lois apparurent donc dans la législation de ces États, prohibant les unions interraciales et imposant des sanctions draconiennes aux couples mixtes. En 1869, en condamnant les mariages mixtes dans l'affaire *Scott v. Georgia*, les juges de la Cour suprême de Georgie portaient un jugement moral sur ces unions et sur leurs enfants :

The amalgamation of race is not only unnatural, but is always productive of deplorable results. Our daily observation shows us that the offspring of these unnatural connections are generally sickly and effeminate [...]. [Interracial marriages] are productive of evil, and evil only [...].<sup>1</sup>

Au lendemain de l'arrêt de la Cour suprême *Plessy v. Ferguson* en 1896, qui légalisait la séparation physique des citoyens blancs et noirs, les États, soutenus par la décision de la Cour Suprême, continuèrent d'intensifier les diverses interdictions relatives au métissage. Dans les années 1900, les États du Sud notamment, promulguèrent dix nouvelles lois

---

<sup>1</sup>. Werner Sollors, *Neither Black nor White, Yet Both. Thematic Explorations of Interracial Literature* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997) 399.

contre les mariages et les unions mixtes. Les interdictions relatives au mariage s'étendirent au concubinage, puis à l'adoption, avec des sanctions de plus en plus sévères à l'égard du couple comme de ceux qui officialisaient ces unions. En dépit de ces nombreuses interdictions, le nombre de métis sur le territoire américain ne diminua pas, ce que confirmèrent les recensements de 1890 et 1910. En 1890, les métis représentaient 15,2% de la population noire, et 20,9% en 1910, alors que vingt-huit États interdisaient les mariages interraciaux.

Si les lois sanctionnaient les relations mixtes, au cinéma, ce sont les métis qui portaient la condamnation morale que les mesures légales dénonçaient dans la réalité. En effet, en 1915, la réception du film marquant de D. W. Griffith, *The Birth of a Nation*, ne fit que traduire les sentiments américains à l'égard du métissage.<sup>2</sup> En dépit de l'opposition de la NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*) à la sortie du film, *The Birth of a Nation* fut acclamé par les spectateurs et reçut le soutien des dirigeants du pays, notamment celui du président Woodrow Wilson lui-même. Dans le film, deux métis étaient rendus responsables du chaos dans lequel la nation tombait, avant sa renaissance orchestrée par les actions « héroïques » du Ku Klux Klan. Par conséquent, à l'image de la décision de la Cour Suprême de Georgie de 1869, l'œuvre de Griffith suggérait que le métissage — comme les métis — nuisait à la nation américaine et qu'il devait être prohibé.

Il n'est pas anodin que le cinéma reproduise à l'écran les mœurs et les croyances d'une époque ou d'un peuple. Néanmoins, en 1930, l'apparition d'un code de réglementation cinématographique interdisant la représentation du métissage à l'écran — au même titre que le Sud prohibait sa pratique dans la vie courante — eut pour effet de renforcer, entériner et accompagner ces mesures légales. Comment les metteurs en scène, scénaristes et producteurs, soumis aux exigences de cette réglementation interne, connue sous le nom de Code Hays ou Code de Production, traduisirent-ils à l'écran les interdictions des textes de lois américaines ?

Les raisons qui contraignirent William Hays à proscrire le métissage sur les écrans aident à comprendre l'importance d'une telle interdiction, même dans un simple moyen d'expression culturelle tel que le cinéma. Selon de nombreux spécialistes du cinéma américain, l'interdiction du métissage dans les productions cinématographiques émane de la réticence des comités de censure du Sud des États-Unis, créés bien avant le Code de 1930, et à qui Williams Hays demanda conseil lors de la rédaction du Code. L'interdiction filmique du métissage serait alors effectivement inspirée des mesures ségrégationnistes légales dans les États du Sud.

Nous nous proposons d'étudier jusqu'à quel point l'interdiction du métissage dans les lois du Sud des États-Unis influença le contrat privé souscrit entre la *Production Code Administration* (PCA), chargée de l'application du Code Hays dès 1934, et les diverses parties prenantes de l'industrie hollywoodienne. Il est davantage ici question de limitation des

---

<sup>2</sup> Melvin Stokes, « Race, Nationality, and Citizenship: The Case of The Birth of a Nation », *Federalism, Citizenship, and Collective Identities in US History*, dir. Cornelis A. Van Minnen & Sylvia L. Hilton (Amsterdam : VU University Press, 2000) 107-19.

droits que de liberté. Pendant la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le cinéma n'était pas protégé par le Premier Amendement à la Constitution américaine, car il était considéré comme une industrie de divertissement et non d'information, à la différence de la presse notamment. Le Code Hays n'est donc pas une censure cinématographique nationale, mais un ensemble de règles délimitant les droits des producteurs, distributeurs et metteurs en scène de l'industrie hollywoodienne.

Dès l'application du Code Hays en 1934, le sujet des relations mixtes ne devait pas être abordé. Ainsi, selon toute vraisemblance, le Code Hays répondait aux interdictions voulues par le Sud. En effet, si le texte du Code interdit strictement la représentation filmique des relations maritales et sexuelles à l'écran, il n'y a pas non plus, dans les films hollywoodiens de la période, de personnages d'enfants nés d'unions mixtes. Les personnages dont le spectateur pourrait croire qu'ils sont métis lui sont généralement présentés comme de véritables Noirs, mais qui sont très clairs de peau. De même, alors que le Code de Production ne fait référence qu'aux relations intimes entre les deux groupes raciaux, nous verrons que les membres de la PCA tinrent parfois à maintenir des barrières solides entre les divers personnages de « races » différentes, quel que fût leur rôle dans le scénario. Ainsi, à travers l'application du Code Hays jusqu'en 1966,<sup>3</sup> le cinéma hollywoodien régenta les relations mixtes tout comme elles l'étaient par les lois dans la réalité.

Néanmoins, en dépit de l'interdiction du Code, Hollywood aborda délicatement la question du mélange racial en traitant le problème du *passing*, pratique par laquelle un Afro-américain se fait passer pour blanc. Toutefois, si la PCA tolérait le traitement du *passing*, sujet qui déplaisait pourtant autant aux spectateurs américains que le métissage, elle régulait fermement la production des films comme les histoires qu'ils mettaient en scène. Puisque les relations mixtes et les métis ne devaient pas intervenir dans les scénarios des films, c'est par le sort des personnages féminins noirs très clairs de peau que cette interdiction fut concrétisée sur les écrans. Comment Hollywood contrôla-t-elle donc les relations mixtes à l'écran, au même titre que les lois américaines et les décisions des tribunaux sur la question ?

### ***Le Code de Production et la censure du métissage : les relations mixtes dans les textes***

William Hays est à l'origine du Code de Production qui formata le cinéma hollywoodien dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. En 1922, il fut nommé à la tête de la *Motion Picture Producers and Distributors Association* (MPPDA), organisation regroupant plusieurs producteurs et studios hollywoodiens désireux de faire taire les nombreuses protestations à l'encontre de

---

<sup>3</sup> En 1966, les membres de la MPPDA (devenue la MPAA, *Motion Pictures Association of America*), se rendirent compte que le Code tombait progressivement en désuétude : il n'était plus en accord avec les attentes des spectateurs, ni strictement appliqué, même par les grands producteurs hollywoodiens. Le Code Hays fut donc abandonné en 1966. La MPAA envisagea tout de même un nouveau système de classement des films (*film rating system*), proposé et mis en application en novembre 1968.

l'industrie, que l'on jugeait alors pernicieuse et décadente. Afin de faire taire les critiques, William Hays établit en 1927 les « *Don'ts and Be Carefuls* ». Dans cette série de conseils et de recommandations, il regroupa les diverses objections faites dans les bureaux de censure locaux. Le cinéma n'étant soumis à aucune censure nationale, chaque État avait le droit de formuler des objections sur une œuvre cinématographique et de créer un comité de censure au niveau local ou au niveau de l'État. William Hays prit judicieusement en compte les remarques de ces comités et imposa un contrôle lors de la lecture du script, avant la production et la réalisation du film. Il parvint progressivement à convaincre les producteurs d'adopter ces mesures. Ces derniers comprirent en effet rapidement que répondre aux attentes des censeurs avant la fabrication d'un film représentait des coûts moins importants que de procéder à la coupure des scènes, une fois le film réalisé.

Toutefois, ces diverses restrictions ne suffirent pas à calmer le lobby contre le cinéma hollywoodien. En 1930, la pression exercée sur l'industrie cinématographique poussa William Hays à prendre d'autres mesures concernant l'amoralité d'Hollywood. Pour cette nouvelle intervention, il fit appel à deux membres de la « communauté » catholique, Martin Quigley et le Père Daniel A. Lord, pour officialiser les « *Don'ts and Be Carefuls* » et rédiger le Code de Production, plus connu sous le nom de Code Hays. Compte tenu du fait que les critiques les plus fréquentes et les plus véhémentes contre Hollywood portaient sur l'apologie de la violence, des gangsters et du sexe, le Code insista surtout sur l'idée que les films ne devaient pas affecter la moralité des spectateurs, ce qui n'est pas sans rappeler la décision dans laquelle la Cour suprême statua en 1915 sur la liberté d'expression dans les œuvres cinématographiques.<sup>4</sup>

Cet arrêt de la Cour suprême de 1915 poussa Hays et la MPPDA à mettre en place le contrôle interne à l'industrie afin d'éviter la censure des États, que l'arrêt rendait possible. C'est *The Birth of a Nation*, le film de D. W. Griffith, évoqué précédemment, qui mena à une intervention fédérale dans la gestion de l'industrie cinématographique. En effet, l'affaire de 1915 opposait le comité de censure de l'Ohio à la *Mutual Film Corporation*, compagnie qui distribuait le film de Griffith. Les membres du comité, avec l'appui d'organisations telles que la NAACP, considéraient, entre autres, que le film donnait une représentation exagérément raciste du métissage. Paradoxalement, si la décision de la Cour Suprême donna gain de cause aux protestations de la NAACP, en donnant raison au comité de censure de l'Ohio, elle conduisit ironiquement et indirectement à l'adoption d'un code qui interdisait toute représentation — en particulier positive — du métissage.

Certains points des « *Don'ts and Be Carefuls* » rédigés par William Hays en 1927 n'apparaissaient plus dans la version officielle du Code en

---

<sup>4</sup>. En 1915, dans l'affaire *Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio*, la Cour Suprême estime que la projection et la production d'un film constituent une industrie, c'est-à-dire un commerce à but lucratif, et ne peuvent donc pas bénéficier de la protection du Premier Amendement, à l'instar de la presse. La Cour Suprême reconnaît également que certains films ont le pouvoir d'influencer ou de transformer les mentalités. *Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio*, 236 US 230 (Supreme Ct. of the US, 1915).

1930.<sup>5</sup> Par exemple, le onzième point des interdictions de 1927, qui prohibait le manque de respect à l'encontre de toute nation, race ou croyance,<sup>6</sup> n'était pas mentionné dans la version finale de 1930. Néanmoins, on y retrouve un point essentiel des « *Don'ts and Be Carefuls* ». En effet, en 1927, William Hays recommandait aux producteurs et distributeurs de ne pas faire allusion aux relations sexuelles entre les « races » blanche et noire. Dans la version officielle du Code de Production de 1930, le sixième point des douze applications particulières du Code interdisait également la représentation cinématographique du mélange racial (*miscegenation*) entre les populations noire et blanche, qu'il s'agît de relations sexuelles ou maritales. Cette interdiction est placée au sein du texte entre une règle interdisant toute conduite immorale et une autre prohibant tout comportement obscène, ce qui insinue que le métissage est une pratique à la fois immorale et obscène.

Selon Anne-Marie Bidaud, cette prescription de William Hays vient de la pression expressément exercée par les bureaux et comités de censure des États du Sud.<sup>7</sup> Si William Hays avait refusé de l'intégrer au Code de Production, Hollywood aurait été susceptible de perdre le marché des États du Sud, d'une importance capitale pour cette industrie dans les années 1920 et 1930. De même, Douglas Smith précise que la présentation de tout type de relations interraciales au cinéma ne pouvait se faire sans l'accord des États du Sud des États-Unis.<sup>8</sup> Cependant, pour Pam Cook et Mieke Bernink, auteurs de *The Cinema Book*, cette pression allait bien au-delà de la simple représentation des relations interraciales. La représentation filmique des personnages noirs, en général, devait également abonder dans le sens des bureaux de censure du Sud pour garantir le succès et surtout la distribution des films dans les États de la région.<sup>9</sup>

Ainsi, si en 1927 l'industrie cinématographique s'opposait à la production et à la distribution de films dont certaines scènes pouvaient être offensantes pour certains groupes raciaux de la population américaine, elle fut contrainte, à partir de 1930, d'interdire les films qui valorisaient les Noirs par rapport aux Blancs, qui dénonçaient la ségrégation raciale dans le Sud ou qui banalisaient l'existence des mariages mixtes. L'interdiction de représenter ces unions au cinéma n'est pas surprenante, puisqu'elles étaient interdites par les lois des États du Sud. De même, il y avait alors une volonté de ne pas donner une représentation valorisante des Noirs qui s'opposaient à la politique ségrégationniste américaine, également légale à l'époque.

Bien que l'État de la Virginie ne fût pas le plus réfractaire aux unions et mariages mixtes, nombre des décisions prises par la PCA sur la question

---

<sup>5</sup>. Pour la liste complète des « *Don'ts and Be Carefuls* » et du texte du Code de Production, voir <[http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film\\_censorship.cfm](http://www.digitalhistory.uh.edu/historyonline/film_censorship.cfm)>.

<sup>6</sup>. « Willful offense to any nation, race or creed ». Cette interdiction ne fut ajoutée au Code qu'en 1957.

<sup>7</sup>. Anne-Marie Bidaud, *Hollywood et le Rêve américain. Cinéma et Idéologie aux États-Unis* (Paris : Masson, 1994) 89.

<sup>8</sup>. Douglas J. Smith, « Patrolling the Boundaries of Race : Motion Picture Censorship and Jim Crow in Virginia, 1922-1932 », *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21.3 (2001) 273-91.

<sup>9</sup>. Pam Cook & Mieke Bernink, *The Cinema Book* (Londres : The British Institute Publishing, 2<sup>e</sup> Édition, 1999) 27.

s'inspiraient de celles prises par le bureau de censure de l'État, même si celui-ci ne fut créé qu'en 1922, bien après les premiers comités de censure du pays. Dès la création du bureau de censure de Virginie, le président, Ryan R. Chesterman, et ses trois représentants, Evan R. Chesterman, Emma Speed Sampson, et R. C. L. Moncure, s'opposèrent aux films qui mettaient en scène des relations interraciales trop intimes ou amicales. Puis, le comité s'attacha à rejeter les films qui montraient les Blancs agir ou réagir de façon négative envers les Noirs. Enfin, les censeurs insistèrent pour éliminer les scènes de violence entre les deux « races », afin d'éviter tout trouble à l'ordre public.

Selon le comité de censure, le cinéma devait donc masquer ces conflits raciaux et ne montrer qu'une vision romantique des relations interraciales dans le Sud. L'historien noir américain Thomas Cripps soutient également que le Sud joua une part importante dans les décisions de l'industrie hollywoodienne quant aux relations interraciales à l'écran. Il cite à cet effet des producteurs afro-américains, tels que William Jones Foster, producteur en 1918 de *The Birth of a Race*, ou encore les frères Goldberg, producteurs de films « noirs » dans les années 1930 et 1940, qui expliquent que les studios hollywoodiens répondaient aux attentes des comités du Sud de peur de susciter leur mécontentement ou une vague de boycotts des spectateurs blancs de la région.<sup>10</sup> Ces témoignages laissent entendre que la représentation cinématographique des Afro-américains ne semblait satisfaisante dans le Sud que si ceux-ci n'étaient pas mis sur un pied d'égalité avec la population blanche, comme le voulaient les lois ségrégationnistes de l'époque, qu'il s'agît de mariages, d'unions ou de tout autre genre de relations intimes.

Toutefois, selon Jacques Portes, l'interdiction de traiter du mélange racial dans les films hollywoodiens est avant tout la preuve de la « capacité d'adaptation » de l'industrie aux valeurs de la société américaine. Tout en cherchant à désamorcer les critiques et éviter toute censure nationale, l'industrie désirait également satisfaire un public, « être à l'écoute de ses goûts et de ses préjugés », par conséquent, « se conformer aux habitudes d'un public majoritairement blanc ».<sup>11</sup> Certes les dirigeants hollywoodiens encensèrent l'industrie pour son rôle social essentiel et sa valeur éducative. Toutefois, l'industrie fonctionnait avant tout comme une industrie de divertissement portant une extrême attention aux réactions du public. Le mélange racial fut donc banni, les deux groupes raciaux distinctement séparés et aucun Noir ne put véritablement incarner de premier rôle à l'écran.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup>. Thomas Cripps, *Slow Fade to Black* (New York : Oxford University Press, 1977) 220-21. Jesse A. Rhines, *Black Film / White Money* (New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1996) 33.

<sup>11</sup>. Jacques Portes, *De La Scène à l'écran : Naissance de la culture de masse aux États-Unis* (Paris : Belin, 1997) 333-34.

<sup>12</sup>. En 1951, dans *Show Boat*, l'actrice blanche américaine Ava Gardner incarne le rôle de Julie LaVerne, une femme noire claire de peau qui se fait passer pour blanche dans le Sud. L'actrice afro-américaine Lena Horne fut pressentie pour jouer ce rôle, mais elle fut rapidement écartée par les producteurs de peur que sa présence à l'écran ne vînt choquer les spectateurs.

### ***La Production Code Administration et les compromis du métissage à l'écran : les relations mixtes à l'image***

Le Code de Production eut peu d'effet sur les producteurs en 1930, si bien que le Code dut être amendé en 1934. L'amendement prévoyait la création de la *Production Code Administration* (PCA), comité chargé de l'application du Code, dirigé par Joseph Breen. L'amendement prévoyait également que les films devaient obtenir l'accord de la PCA pour sortir en salle. Si le film était projeté sans l'approbation du comité, les producteurs et les distributeurs risquaient de payer une amende de 25.000 dollars. Tous les membres de la MPPDA s'étaient alors engagés à ne pas produire, ni distribuer les films n'ayant pas reçu l'accord de la PCA.

En dépit de l'interdiction formulée dans le Code Hays et mise en application à partir de 1934, qui resta en vigueur jusqu'en 1957, certains réalisateurs et producteurs, y compris les grands studios hollywoodiens, eurent néanmoins recours à des subterfuges pour parler du mélange racial ou donner de la société américaine une image tolérante et inclusive. C'est à travers des dialogues intenses entre la PCA et les studios hollywoodiens que s'orchestra le traitement des relations mixtes à l'écran. Comment les scénaristes, les metteurs en scène, les producteurs et les distributeurs parvinrent-ils à gérer les interactions physiques entre les personnages de « races » différentes au cinéma, alors que ces interactions étaient prohibées dans la réalité ? Quelles furent les représentations cinématographiques des Noirs, et en particulier des Afro-américaines, à une époque où la ségrégation raciale était légale dans le Sud des États-Unis et où les mariages mixtes étaient interdits par la loi dans certains États ?

En ce qui concerne le mélange racial entre les populations blanche et noire, Anne-Marie Bidaud explique que certains films mirent en place des échappatoires pour éviter le rapprochement explicite ou implicite entre les deux groupes raciaux, comme le transfert à d'autres groupes ethniques moins controversés. Afin de respecter les exigences du Code, la valorisation du rôle des Noirs dans l'histoire américaine et l'engouement pour les relations interraciales furent souvent placés dans des conditions scénaristiques bien particulières, telles que l'isolement des héros noirs ou le déplacement des relations interraciales à l'étranger. Certains producteurs tentèrent de mettre en place d'autres échappatoires, notamment le recours à des actrices non afro-américaines pour incarner des personnages féminins noirs, comme dans *Pinky*, réalisé par Elia Kazan en 1949, ou dans *Showboat*, mis en scène par George Sidney en 1951. Dans ces deux films, les deux actrices blanches, Jean Crain et Ava Gardner, incarnent librement des personnages de femmes noires très claires de peau qui pratiquent le *passing*.

On notera cependant que, lors du tournage de *Pinky*, Joseph Breen, alors directeur de la PCA, demanda expressément à la *Twentieth Century-Fox*, chargée de la production du film, d'éviter tout contact physique entre les personnages noirs et les personnages blancs du film. Joseph Breen s'inquiétait en effet que ce type de contacts pût offenser une partie de la population américaine, notamment les habitants du Sud des États-Unis. Son inquiétude venait également du fait que, lors de la sortie du film sur les écrans américains en 1949, trente et un États sur quarante-huit prohibaient les unions mixtes. Le montage de *Pinky* illustre les inquiétudes de la PCA et

la volonté de limiter les contacts physiques entre les personnages noirs et blancs du film. *Pinky* raconte l'histoire de Patricia « Pinky » Johnson, une jeune femme noire très claire de peau qui revient dans le Sud des États-Unis, après s'être fait « passer » pour blanche dans le Nord afin d'obtenir son diplôme universitaire.

Le film commence alors que Pinky revient dans le quartier noir dans lequel elle a grandi. Bien qu'elle ressemble à une femme blanche, sa présence ne choque pas les habitants afro-américains de la ville. Un homme noir passe au moment où elle enlève sa veste, à cause de la chaleur, mais il ne la regarde pas. De même, lorsqu'une femme noire étend son linge au moment où Pinky passe devant chez elle, elle ne la regarde pas, ni ne semble l'entendre. Dans ces deux scènes, le réalisateur a recours à un plan large, généralement utilisé pour montrer les décors et non pour présenter les personnages. Ce procédé, utilisé dans deux scènes consécutives du film, permet d'éviter le rapprochement physique entre les deux personnages noirs et le personnage de Pinky, interprété par une actrice blanche. Sa présence dans cet univers afro-américain est normalisée par les procédés de réalisation, tandis que dans l'imagination des spectateurs, s'il est clair que le personnage est celui d'une femme noire, l'actrice blanche est bien identifiée comme une femme blanche. En effet, contrairement aux Noirs de la ville, Pinky n'est pas habituée à la chaleur et à la poussière des petites villes et de la campagne. Tout au long du film, elle est le seul personnage « noir » à être incommodé par le climat ambiant, dans lequel elle a pourtant grandi. Les producteurs du film avaient tout à la fois à cœur de montrer que le personnage de Pinky était noir, mais de préserver l'idée que l'actrice qui l'interprétait était blanche.

Dans *Pinky*, les rapports entre les personnages féminins et masculins des deux groupes raciaux sont donc volontairement évités par le biais du montage. Le procédé est particulièrement flagrant dans une scène dans laquelle Pinky se rend chez un homme noir, Jake, pour y récupérer l'argent que sa grand-mère lui a prêté. Dans la maison de Jake, la pièce semble être divisée en deux : Pinky est assise d'un côté du plan et Jake est debout de l'autre, occupé à vider les poches de sa veste et de son pantalon, pour y trouver un verre propre pour lui servir à boire ou une bouteille qui ne soit pas déjà vide. Le spectateur est donc invité à regarder et à suivre la conversation soit d'un côté de l'écran, en regardant Pinky, soit de l'autre, en regardant Jake. La distance entre les deux personnages est telle qu'ils semblent coincés de chaque côté de l'écran, séparés par une longue table. Le plan et la scène ne donnent pas l'impression que les deux acteurs et les deux personnages sont dans la même pièce, alors qu'ils conversent l'un avec l'autre.

Lors de cette conversation, ils parlent d'argent. Cependant, le propos passe inaperçu, car l'attention des spectateurs est dirigée vers l'agitation de Jake, qui ne parvient absolument pas à trouver un verre propre ou une bouteille pleine. De plus, on ne voit pas l'échange d'argent qui a lieu entre les deux personnages. Il est induit par l'enchaînement de deux plans : dans un premier plan, les deux personnages sont toujours dans la maison, Jake sort un billet de sa poche, et Pinky est en arrière plan ; dans le plan suivant, ils sortent tous les deux de la maison, et c'est elle qui tient le billet que Jake

avait dans les mains dans le plan précédent. Ainsi, les attentes de la PCA sont respectées, puisque aucun échange ou contact physique n'est intervenu entre les deux personnages de « races » différentes.

Sont également limités les contacts entre les personnages masculins blancs du film et la grand-mère de Pinky, Aunt Dicey, admirablement interprétée par l'actrice américaine noire Ethel Waters. Cette dernière ne rencontre que trois hommes blancs dans le film : le fiancé de Pinky, le médecin de Miss Em, et le procureur qui accuse Pinky de vol à la fin du film. Dans les trois cas, les échanges entre les personnages sont volontairement restreints et de nombreux subterfuges sont mis en place pour « faire oublier » les origines raciales des personnages. La grand-mère de Pinky n'est d'ailleurs pas présente dans l'unique scène du film où l'on fait référence aux origines (non mixtes) de Pinky. Par opposition, cette dernière est en interaction avec beaucoup de personnages masculins blancs. On voit notamment l'actrice embrasser son fiancé blanc, alors qu'elle incarne un personnage féminin noir. En dépit des nombreuses précautions prises par les producteurs et scénaristes, le film fut censuré dans une majorité d'États du Sud.

Bien avant *Pinky*, plusieurs longs métrages, également produits pendant l'application du Code Hays, avaient insisté sur la nécessité de séparer les personnages féminins noirs des personnages masculins blancs. En 1934, *Imitation of Life*, un drame réalisé par John Stahl, produit et distribué par *Universal Pictures*, raconte l'histoire d'une femme noire, Delilah, qui devient la servante d'une mère célibataire blanche, tandis que la fille de cette servante, Peola, se fait « passer » pour blanche. Delilah est interprétée par l'actrice américaine noire Louise Beavers, et Peola est interprétée par Fredi Washington, une actrice afro-américaine très claire de peau. En 1934, la PCA fit part de ses inquiétudes à *Universal*, chargée de la production du film, quant au sujet de ce dernier, puisque le personnage de Peola sous-entend l'existence de relations sexuelles entre Blancs et Noirs. Le sujet du film inquiéta tant la PCA et *Universal* que le studio songea même à mettre un terme au projet du film. Cependant, la PCA et le studio de production s'accordèrent pour suggérer dans le film l'idée que Peola était très claire de peau, non pas parce que ses origines étaient mixtes (blanche et noire), mais à cause d'un fait scientifique rare selon lequel un enfant noir pouvait naître plus blanc que ses parents.<sup>13</sup> De telles précautions de la part de Joseph Breen n'étaient pas surprenantes puisque, en 1930, le Mississippi et la Virginie promulguèrent à nouveau des lois contre le métissage, suivis, en 1931, par la Virginie Occidentale et, en 1932, par le Kentucky, la Louisiane, la Caroline du Sud et le Tennessee. De plus, tout en promulguant ces lois contre le métissage, le Tennessee et la Virginie votèrent également des lois sur la classification raciale.

Dans *Imitation of Life*, le montage permet là encore de rendre l'explication de la couleur de la peau de Peola plus crédible. Delilah explique vaguement que le père de Peola était aussi très clair de peau : « *very*

---

<sup>13</sup>. « Pinky ». *American Film Institute Catalog. Within Our Gates : Ethnicity in American Feature Films, 1911- 1960*. Dir. Gevinson, Alan. (Berkeley : University of California Press, 1997) 684-87.

*light colored man* ». Il est intéressant de constater que, lorsque Delilah fournit cette explication, elle s'écarte de sa fille et revient auprès de Bea, sa patronne. La caméra suit les mouvements de Delilah, si bien que Peola sort du plan de la caméra : l'absence de la fillette à l'écran crédibilise alors l'histoire confuse de la mère, ce qui évite que la vision de l'enfant dans le plan ne permette aux spectateurs de remettre en question les explications de Delilah et ne soulève le soupçon éventuel d'une relation passée entre la servante noire et un homme blanc.

De même, Delilah n'est que très rarement en contact avec un personnage masculin blanc dans le film. Là encore, le montage des scènes permet d'éviter la confrontation entre ce personnage féminin noir et les hommes blancs du film. Delilah « disparaît » de l'écran et de la scène lorsque Bea attend la visite de Stephen Archer, son fiancé. Dans les plans précédant l'arrivée d'Archer, on voit Bea discuter avec Delilah, mais, lorsque Stephen Archer apparaît dans les plans suivants, Delilah a disparu. Le lien entre les deux séries de plans est assuré par Bea (Delilah / Bea, puis Bea / Archer) : dans le dernier plan avec Delilah, on voit la patronne blanche sourire à la remarque de sa servante noire, la caméra se déplace, et, dans le premier plan avec Archer, Bea regarde toujours dans la direction vers laquelle sa servante se trouvait, souriant toujours à sa remarque tout en prenant la main d'Archer ; néanmoins, cette fois-ci Delilah a déjà disparu.

Le même procédé est utilisé quelques scènes plus loin : Delilah est de nouveau sciemment écartée du plan dans lequel se trouve Archer, lorsqu'il discute avec Bea. Avant l'arrivée d'Archer, qui est annoncée aux spectateurs, Delilah recule dans l'arrière-plan. Toutefois, bien qu'elle soit toujours dans la pièce, les spectateurs ne peuvent la voir clairement : on peut l'entendre, on discerne sa robe, mais elle est cachée par un large pot de fleurs placé au milieu de l'écran. Ainsi, l'actrice noire n'apparaît pas sur le même plan que les personnages et acteurs blancs du film, soutenant ainsi l'idée que Delilah n'a jamais eu — et n'a toujours pas — de relations avec des hommes blancs, puisqu'elle n'en rencontre aucun.

Ce procédé de disparition inopinée des actrices noires intervient encore par la suite, dans le cas d'actrices noires dont l'aspect physique est problématique. En 1938, la *Warner Bros Pictures* produit et distribue *Jezebel*, réalisé par William Wyler. Le film raconte l'histoire d'une jeune sudiste blanche, Miss Julie, interprété par Bette Davis, et de sa relation tumultueuse avec Preston, interprété par Henry Fonda, pendant la guerre de Sécession. La trame de *Jezebel* ressemble à celle de *Gone With the Wind* qui sortait sur les écrans américains l'année suivante. Cependant, dans le film de Victor Fleming, le rôle de la servante noire de Scarlett O'Hara, Mammy, était interprété par l'actrice américaine noire de forte corpulence Hattie McDaniels, alors que dans le film de William Wyler, la servante noire de Bette Davis était incarnée par Theresa Harris, une actrice afro-américaine très mince, et dont la physionomie diffère de celle des actrices noires habituellement mises en scène pour interpréter des rôles de servantes.

S'il paraît difficile d'expliquer le choix du réalisateur quant à l'actrice qui interprète le personnage de la servante noire, il semble que cela ait suscité de nombreuses questions au sein du studio. Dans le film, le réalisateur a tenté d'esquiver le risque que les spectateurs n'en viennent à

imaginer d'éventuelles relations intimes entre Zettie et les hommes blancs de la plantation. En effet, le personnage de Zettie « disparaît » lui aussi rapidement lorsqu'un homme blanc s'apprête à intervenir, et réapparaît dès qu'il sort de la pièce. Dans l'unique scène où le spectateur sait que Zettie n'a pas quitté la pièce et que des hommes blancs apparaissent, la caméra est déplacée de telle sorte que Zettie sorte du champ. Lorsque les acteurs blancs sortent, la caméra est à nouveau légèrement décalée, et Zettie réapparaît discrètement. Ainsi, il semblerait que le réalisateur ait cherché à ne pas filmer le personnage de Zettie dans le même plan que les hommes blancs. L'intention du réalisateur est confirmée par le fait que, lorsque d'autres servantes traditionnelles noires (obèses, et très foncées de peau), apparaissent, elles sont filmées en présence d'hommes et d'acteurs blancs. Il ne s'agit alors pas de servantes noires proches de la famille ou qui interviennent dans la demeure familiale. Ces procédés filmiques avaient pour but de répondre aux exigences de la PCA et de reproduire au cinéma une interdiction des relations mixtes dans la loi des États du Sud.

#### *Autoriser le métissage à l'écran : Abandon des textes et maintien des images*

L'inquiétude des responsables de l'application du Code quant à la représentation des relations interraciales au cinéma est un indice des pressions que ressentaient les studios face au traitement filmique de ce sujet. La correspondance de William Hays est également révélatrice de ces inquiétudes. En effet, en 1942, ce dernier avait demandé à son ami le philosophe américain Mortimer Adler de trouver un moyen de reformuler le Code sur la question du métissage. Comme nous l'avons déjà évoqué précédemment, la place de l'interdiction relative au métissage dans les textes du Code laissait entendre que le métissage était une pratique amoralité et obscène. Mortimer Adler proposa alors à William Hays de rajouter une mention stipulant que l'interdiction du métissage était due au fait qu'il s'agissait d'une pratique peu commune, qui engendrait des réactions sociales défavorables, parfois violentes, dans certaines régions du pays.<sup>14</sup> Néanmoins, il rappela à Williams Hays les risques que présentait une telle précision pour l'industrie.

Malgré les mises en garde de Mortimer Adler, le Code fut tout de même amendé en 1947, pour interdire dans les films toute référence dégradante à la « race » d'un personnage. En 1956, le Code interdisait toute insulte raciale, notamment l'utilisation du terme « nigger ». Enfin, en 1957, le texte du Code fut modifié, et Hollywood leva l'interdiction de représenter le métissage à l'écran. Peut-on penser que cette autorisation mit fin à tout type de procédé filmique visant à ne pas choquer les spectateurs du Sud ? Il semblerait, puisque, dès 1957, pour la première fois dans l'histoire du cinéma hollywoodien, dans *Island in the Sun*, l'acteur noir américain, Harry Belafonte embrasse l'actrice blanche Joan Fontaine. De même, en 1962, la *Warner Bros* distribuait une production britannique, *Malaga*, film dans lequel

---

<sup>14</sup>. Elaine Walls Reed, « Czars, Presidents, Philosophers, and Miscegenation: The Cultural Power of Early Motion Pictures », Colloque de l'Association for Education in Journalism and Mass Communication (AEJMC), Phoenix, AZ, Jan. 2000.

l'actrice américaine noire Dorothy Dandridge entretenait une relation interracial avec un personnage incarné par un acteur blanc. Cependant, on note que, dans ces deux films, l'action est « déplacée » en dehors du territoire américain : à Hawaï, dans *Island in the Sun*, et en Espagne, dans *Malaga*.

Le traitement cinématographique du métissage resta un sujet délicat à traiter sur le plan cinématographique pendant toute la durée de l'application du Code. En 1952, dans l'affaire *Burstyn v. Wilson*, la Cour Suprême infirma la décision de 1915 concernant la liberté d'expression au cinéma.<sup>15</sup> Avec le soutien de la décision de 1952, de plus en plus de metteurs en scène profitèrent de la perte d'influence des studios face à la télévision, de la fin de leur monopole, pour produire des films sans l'accord de la PCA. Or, les films qui étaient réalisés sans l'accord du comité connaissaient un véritable succès auprès des spectateurs, ce qui remettait en question la pertinence du Code. Toutefois, la question du métissage était toujours très peu abordée, bien qu'elle ne fût plus travestie sous le traitement du *passing*. On note toutefois que de tels films furent distribués après 1957 et non 1952, ce qui laisse entendre que la modification du Code eut davantage d'influence sur les metteurs en scène et producteurs que la décision de la Cour Suprême de 1952.

Il semblerait donc que la levée de l'interdiction relative au métissage, tout comme l'annulation en 1967 des lois d'État interdisant les mariages mixtes, ait effectivement eu un effet sur les représentations filmiques du thème. Toutefois, cet effet était limité puisque les conditions scénaristiques des films déplaçaient l'action de ces derniers à l'étranger. Cette précaution n'était pas étonnante de la part de l'industrie hollywoodienne, puisqu'en 1958 un sondage révélait que 96% des Blancs américains désapprouvaient les mariages mixtes.<sup>16</sup> De même, bien que la PCA eût levé l'interdiction du métissage à l'écran en 1957, le film *Guess Who's Coming to Dinner*, réalisé en 1967 par Stanley Kramer, produit et distribué par la *Columbia*, ne montre pas le couple mixte du film, Sidney Poitier et Katharine Houghton, dans des situations intimes. Le film, qui tentait de faire évoluer les mentalités américaines sur la question du métissage, souligne également la difficulté d'aborder la question sur le plan cinématographique. Le seul véritable baiser qu'échangent les deux protagonistes du film est vu dans le rétroviseur du taxi qui les emmène au domicile de la jeune femme, sous le regard inquiet et désapprobateur du chauffeur. Ce regard désapprobateur, au cinéma, semblait être le reflet de l'opinion publique américaine dans la réalité, puisqu'en juillet 1968, un autre sondage révélait que 76% de la population blanche désapprouvait encore les mariages mixtes.<sup>17</sup> De même, si l'arrêt de la Cour suprême *Loving v. Virginia* de 1967 autorisa les mariages et unions mixtes, les États du Sud n'appliquèrent effectivement la décision de la Cour que dix ans plus tard.

---

<sup>15</sup>. *Burstyn v. Wilson*, 343 US 495 (Supreme Ct. of the US, 1952) 504-505.

<sup>16</sup>. David A. Hollinger, « Amalgamation and Hypodescent : The Question of Ethnoracial Mixture in the History of the United States », *American Historical Review* 108.5 (2003): 1363-90.

<sup>17</sup>. Doris Y. Wilkinson, *Black Male/White Female : Perspectives on Interracial Marriage and Courtship* (Cambridge, MA : Schenkman Publishing Company, 1975) 2.

Toutefois, bien que la levée de l'interdiction relative au métissage dans le Code Hays ait eu un effet limité, elle permit néanmoins aux studios et aux metteurs en scène d'aborder plus directement le thème du métissage, mettant alors en scène un couple mixte, et non plus un individu qui se faisait passer pour blanc. En effet, les films comme *Imitation of Life* (1934/1959), *Pinky* (1949) ou encore *Show Boat* (1951), qui mettaient en scène une Afro-américaine pratiquant le *passing*, ne soulevaient alors qu'implicitement la question du métissage. Par conséquent, jusqu'en 1957, c'est par le traitement du thème du *passing* que les studios exprimaient leur point de vue sur le métissage, tout en respectant, à l'écran, les lois en vigueur dans le Sud.

Si le montage de ces films est révélateur des réserves que suscitait ce thème, il faudrait alors considérer le sort de ces personnages féminins noirs, qui adoptaient une pratique tout aussi fortement réprouvée que ne l'était le métissage. À Hollywood, les femmes noires, claires de peau, qui pratiquaient le *passing*, étaient tantôt dépeintes comme des héroïnes américaines pour lesquelles les spectateurs pouvaient ressentir de la compassion, tantôt condamnées du fait de leur attitude et de leur comportement. Très peu de « passeuses » connurent un dénouement heureux. En effet, seule Pinky parvient à retrouver une certaine sérénité, car, à l'instar de Julie LaVerne dans *Show Boat*, elle retourne au sein de la communauté noire et cesse de se faire passer pour blanche. De même, dans *Imitations of Life*, qu'il s'agisse de Peola, en 1934, ou Sarah Jane, dans la deuxième adaptation du roman de Fannie Hurst, réalisée en 1959, les « passeuses » ne prennent conscience de la nécessité d'accepter leur origine raciale qu'à la mort de leur mère.

Par conséquent, la disqualification morale de la pratique du *passing*, qui s'opérait, à Hollywood, sur le plan scénaristique, était du même ordre que la condamnation du métissage par la loi, dans le Sud des États-Unis. Les individus qui se faisaient passer pour blancs, à l'image des couples interracial, menaçaient la hiérarchie sociale imposée dans le Sud par les lois ségrégationnistes. Ils effaçaient les barrières raciales délimitées par les lois et installaient une certaine égalité entre les citoyens blancs et afro-américains, violant ainsi les fondements de la ségrégation. Il n'est donc pas étonnant que la sortie d'un film hollywoodien qui condamnait la pratique du *passing* coïncidât très fréquemment avec le vote d'une ou de plusieurs lois renforçant la condamnation du métissage dans la réalité.

Ainsi, pendant toute la durée de l'application du Code Hays, de même que les relations mixtes étaient proscrites par la loi dans les États du Sud, les contacts entre les acteurs et les personnages blancs et noirs étaient impossibles à l'écran. Il ne semblait pas suffisant d'interdire la représentation explicite de relations maritales ou sexuelles à l'écran, il fallait également éviter que des relations de ce type puissent apparaître ou être suggérées dans l'imagination des spectateurs. Le Code relevait d'un accord privé délimitant les droits des dirigeants hollywoodiens, des studios et des metteurs en scène. Toutefois, il fut conçu et appliqué de manière à répondre à des exigences publiques, celles dictées par les mesures légales de l'époque

sur la question du métissage. Le traitement cinématographique du métissage et du *passing* à Hollywood offre donc un exemple concret de l'influence du droit public sur le droit privé.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BIDAUD, Anne-Marie. *Hollywood et Le Rêve américain, Cinéma et idéologie aux États-Unis*. Paris : Masson, 1994.
- Burstyn v. Wilson. 343 US 495. Supreme Ct. of the US. 1952.
- COOK, Pam, & Mieke BERNINK. *The Cinema Book*. 2<sup>e</sup> Ed. Londres : The British Institute Publishing, 1999.
- CRIPPS, Thomas. *Slow Fade to Black*. New York : Oxford University Press, 1977.
- HOLLINGER, David A. « Amalgamation and Hypodescent : The Question of Ethnoracial Mixture in the History of the United States ». *The American Historical Review* 108.5 (2003) : 1363-90.
- Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio. 236 US 230. Supreme Ct. of the US. 1915.
- « Pinky ». *American Film Institute Catalog. Within Our Gates : Ethnicity in American Feature Films, 1911- 1960*. Dir. Alan GEVINSON. Berkeley : University of California Press, 1997.
- PORTES, Jacques. *De la Scène à l'écran : Naissance de la culture de masse aux États-Unis*. Paris : Belin, 1997.
- REED, Elaine Walls. « Czars, Presidents, Philosophers, and Miscegenation : The Cultural Power of Early Motion Pictures ». Colloque de l' Association for Education in Journalism and Mass Communication (AEJMC). Phoenix, AZ, Jan. 2000.
- RHINES, Jesse A. *Black Film / White Money*. New Brunswick, NJ : Rutgers University Press, 1996.
- SMITH, Douglas J. « Patrolling the Boundaries of Race : Motion Picture Censorship and Jim Crow in Virginia, 1922-1932 ». *Historical Journal of Film, Radio and Television* 21.3 (2001) : 273-91.
- SOLLORS Werner. *Neither Black Nor White, Yet Both. Thematic Explorations of Interracial Literature*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997.
- STOKES, Melvin. « Race, Nationality, and Citizenship : The Case of The Birth of a Nation ». *Federalism, Citizenship, and Collective Identities and US History*. Dir. Cornelis A. VAN MINNEN & Sylvia L. HILTON. Amsterdam : VU University Press, 2000. 107-19.
- WILKINSON, Doris Y. *Black Male/White Female : Perspectives on Interracial Marriage and Courtship*. Cambridge, MA : Schenkman Publishing Company, 1975.