

LA SÉGRÉGATION RACIALE AUX ÉTATS-UNIS DANS MISSISSIPI BURNING

TOURE Yssouf
Université Felix Houphouët Boigny de Cocody
Langues Littératures et Civilisations
Département d'Anglais

RESUME »»»

Cet article examine la ségrégation telle que mise en scène par le réalisateur Allan Parker. Cette ségrégation s'exprime à la fois par une violence dirigée contre les Noirs, mais également par une hiérarchisation de l'espace. En outre, différents discours traversant le film, présentent le Sud comme un espace traditionnel qui se distingue des autres contrées des États-Unis par le racisme. Ce discours raciste est un discours manichéen dominé par des simplifications abusives que la réalité des faits dément.

ABSTRACTS »»»

This article examines the phenomenon of segregation in Allan Parker's film entitled Mississippi burning. While differences derive from investigative tactics of the two FBI agents who were in charge of the investigation, the Ku Klux Klan; aided by the local police, target the fearful African American, brutally torturing them and setting their houses on fire because of their complexion. These atrocities against black people result in a stratification of the space. Moreover, the discourse which prevails, consists in representing the American South as fundamentally different from the rest of the United States, and an important strand of this tradition involves construing 'the South' as a region where racism, violence, intolerance, poverty and a group of other negative characteristics reign.

Mots clés :
Cinéma, ségrégation, sémiotique, États-Unis ; manichéisme

Key words:
Cinema, segregation, semiotics, United States of America, Manicheism.

INTRODUCTION »»»

La ségrégation, dans le contexte nord-américain telle que mise image par le cinéaste Allan Parker, s'identifie à la discrimination raciale. Elle consiste à



séparer les Blancs et les Noirs sur la seule base de la pigmentation de la peau. « Mississippi Burning »[129] se fait l'écho de cette histoire tragique des Africains-Américains à travers la caméra d'un cinéaste blanc : Allan Parker. Ce film relate, en effet, des faits réels qui eurent lieu en 1964, dans le Mississippi où trois militants des droits civiques, Michael Schwerner, Andrew Goodman et James chaney, furent assassinés par des sbires du Ku Klux Klan.[130] Allan Parker a choisi de traiter ce fait historique non sur la forme d'un documentaire, mais sur celle d'une fiction. Il a, en effet, reconstitué l'enquête policière de façon libre et repoussé la trame historique à l'arrière-plan comme un contexte de l'action principale. Chaque détail dans ce film est révélateur d'une situation historique et chaque « temps mort » est une occasion, pour le cinéaste, de mettre en évidence un aspect de la ségrégation. Ainsi, notre analyse consistera à répertorier ces indices ou signes relatifs à la ségrégation et à leur donner du sens. En d'autres termes, nous analyserons la ségrégation raciale aux États-Unis en nous appuyant, non pas sur des livres d'histoire, mais en analysant un film, notamment celui d'Allan Parker.

Pour atteindre cet objectif, nous utiliserons la sémiologie de l'image qui s'intéresse à la signification telle qu'elle se manifeste par les images.[131] La seconde moitié du XIX^{e} siècle a vu l'émergence deux penseurs dont l'influence marquera profondément les sciences qui mettent la signification au centre de leur problématique : Ferdinand de Saussure[132] et Charles Sanders Pierce[133]. Dans le cadre de cette étude, nous nous appuierons sur la sémiotique peircienne qui privilégie l'étude du signe en situation, donc en action et dans son contexte. C'est une méthode d'étude de la signification et du processus interprétatif.[134] L'intérêt de cette approche est que, dans l'élaboration de sa théorie sémiotique, Pierce envisage d'emblée tous les domaines signifiants plutôt que de prendre comme modèle privilégié le fonctionnement du langage verbal. En outre, la « sémiosis » ou la production de signification est un processus triadique qui met en relation un signe ou « representamen », un objet et un interprétant. C'est donc, selon Pierce, la démarche interprétative qui fait de l'objet observé un signe. Il s'agira pour nous de mettre en évidence, le regard que le cinéaste porte sur la manifestation quotidienne de la ségrégation à cette époque. Cette discrimination devra être mise en évidence à travers

[129]*Mississipi burning*, Allan Parker, MGM, 1988.
[130]Bill, Scheppler, *The Mississippi Burner Trial*, the Rosen publishing Group, New York 2004, p. 7.
[131]Mahmoud, Iberraken, *Sémiologie du cinéma: méthodes et analyses filmiques*, Offices des publications universitaires, 2006.
[132]Notes bibliographiques et travaux de Ferdinand de Saussure, Noth Winfried, Handbook of Semiotics, indiana University Press, USA, 1995.
[133]Notes bibliographiques et travaux de Charles Sanders Pierce, voir Nicole, Everaert Desmedt, le processus interprétatif, pierre Mardaga, Liège, 1990.
[134] Bernard, Darras (éd), Images et sémiotiques, Publications de la Sorbonne, Paris, 2006, P. 12-15.



l'étude, non seulement de l'espace, mais également des discours tenus par les protagonistes.

I. UN ESPACE SEGREGUE »»»

I.1. Un espace binaire

Appréhender le film « Mississippi burning » sous l'unique angle de la trame policière, nous parait assez réducteur pour une meilleure compréhension du film. De ce fait, la réalité historique de la ségrégation, qui n'apparait que sous la forme d'indices, attirera notre attention. Ainsi, il faut procéder à un renversement de la structure apparente du film et faire émerger un ensemble de signes iconiques que le cinéaste livre au spectateur sans les exposer explicitement. La ségrégation telle que mise en image par Parker se présente de différentes manières : elle est perceptible à travers l'occupation de l'espace par les actants et le discours tenu par certains groupes sociaux.
Lorsqu'on examine la répartition des lieux dans « Mississippi Burning », on constate une nette bipartition de l'espace entre d'une part le centre-ville où ne semblent résider que des Blancs et où les Noirs ne sont admis que pour travailler ou prendre un repas (au restaurant par exemple), et d'autre part la périphérie où se trouve un ghetto noir et la campagne où les Noirs occupent des maisons isolées. La ségrégation s'inscrit donc dans la répartition de l'habitat. Dès la première image, Parker rappelle la réalité de la ségrégation résidentielle dans le sud des États-Unis. Il nous montre deux fontaines séparées : l'une réservée aux Blancs, l'autre aux gens de couleur.[135] (cf. annexe 1). Un Blanc s'approche de la fontaine de gauche, étanche sa soif, puis s'éloigne. À sa suite, un jeune noir s'approche et boit à la fontaine de droite. On peut aussi remarquer l'aspect sale et vétuste de l'endroit où se situe le lavabo destiné aux Noirs. Le montage parallèle adopté par le cinéaste permet d'isoler davantage les deux personnages, renforçant ainsi, l'idée de séparation : les deux personnages ne se trouvent pas à la fontaine au même moment. Ils ne se sont donc pas rencontrés. Du point de vue du cinéaste, cette séparation est absurde car les deux fontaines ont un point de jonction ou d'encrage, c'est-à-dire un tuyau commun qui les alimente. En d'autres termes,

[135] *Mississipi burning*, Allan Parker, MGM, 1988.



les fondements de la ségrégation sont absurdes à l'image de ces deux fontaines. Ainsi, les Blancs et les Noirs, en dépit de leur pigmentation, demeurent des êtres humains que le destin a liés**.**

La ségrégation se trouve légitimée par plusieurs facteurs. Elle résulte, par exemple, d'une logique socio-économique. Cette réalité peut évoluer et avoir une dimension idéologique et politique, implicite ou explicite. L'absence de ségrégation politique n'exclut pas les formes de ségrégations spatiales. Ainsi, si le 14è amendement[136] de la constitution des États-Unis interdit la ségrégation raciale, certains États connaissent des formes caractéristiques de la ségrégation socio-spatiale. En outre, les différences socio-économiques sont nettement marquées entre les quartiers. Si le centre-ville dégage un charme vieillot, les maisons des Noirs, par contre, sont de misérables cabanes de bois sans luxe ni décoration. La première scène d'interrogatoire est, à cet égard, fort significative. Après s'être rendu au bureau du Shérif, Ward et Anderson se rendent sur les ruines d'une église incendiée par le Ku Klux Klan, puis interrogent une vieille femme noire, témoin du méfait. La scène débute par un gros plan qui présente le visage ridé et marqué par la vieillesse de cette pauvre femme, et l'on entend, sans le voir, la voix de Ward posant des questions. Puis, par un travelling arrière, la caméra révèle l'ensemble du décor. La vieille dame et son mari vivent dans un taudis misérable. L'utilisation du terme taudis n'est pas excessive et elle traduit bien l'image de ce lieu immonde où résident certains Noirs. En effet, selon Yankel Fijalkow[137], le taudis est : « (une) habitation misérable, souvent exigüe, dépourvue de confort et d'hygiène ».[138]

---

[136] La section 1 du quatorzième amendement de la constitution stipulait : « All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws». La traduction suivante est de nous: « Section 1. Toute personne née ou naturalisée aux États-Unis, et soumise à leur juridiction, est citoyenne des États-Unis et de l'État dans lequel elle réside. Aucun État ne fera ou n'appliquera de lois qui restreindraient les privilèges ou les immunités des citoyens des États-Unis ; ne privera une personne de sa vie, de sa liberté ou de ses biens sans procédure légale régulière ; ni ne refusera à quiconque relève de sa juridiction l'égale protection des lois. ». Voir Anjani Kant, Women and the Law, APH Publishing, New York, 2003, p. 210.

[137]Yankel Fijalkow est professeur des universités. Il a publié différents ouvrages sur l'habitat et la sociologie de la ville.

[138]Yankel Fijalkow, « Taudis, habitat insalubre, logement indigne : évolution et enjeux des stratégies de désignation. 19 ème-20 ème siècle » dans *Les mots de la stigmatisation*, édition Dépaule, 2006, p.20.



Chaque fois que le spectateur aura l'occasion de pénétrer dans des habitations des Noirs, la caméra révélera un décor similaire, misérable, sordide et dépourvu d'hygiène. En ce qui concerne la référence au manque d'hygiène, notons que les Noirs partagent leurs lieux d'habitations avec les animaux domestiques dont certains sont connus pour leur rapport à l'hygiène : il s'agit des porcs. En effet, la proximité des lieux d'habitation et souvent l'existence de murs mitoyens avec les porcheries traduit un certain parallélisme entre l'existence du Noir et ces animaux. En d'autres termes, le Noir, tout comme le porc, vit dans une porcherie.

Aucun lieu n'échappe à la ségrégation. Attardons nous sur la séquence au restaurant (cf. annexe 2).[139] La séquence commence par un plan large qui a une vocation descriptive. Ce plan, également appelé plan d'ensemble ou plan de situation, situe l'environnement dans lequel se déroule l'intrigue.[140] Ce plan permet non seulement de donner des informations sur le lieu mais également sur le moment de l'action et le climat. Dans le cas d'espèce, il s'agit d'un endroit clos, précisément l'intérieur d'un restaurant auquel l'on a accès que par deux entrées diamétralement opposées. En plus de l'image qui nous permet d'identifier ce lieu comme étant un restaurant (les tables, les chaises, les assiettes, les bouteilles d'eau et les verres, la cuisine, l'insigne etc.), nous notons l'utilisation que fait le cinéaste de la bande son. En effet, le bruitage, qui demeure une reconstruction artificielle des bruits qui accompagnent l'action, permet de déceler des sons découlant des croisements des cuillères et des fourchettes au contact des assiettes. Ce qui renforce l'idée que nous sommes effectivement dans un restaurant.

Le même plan d'ensemble permet de voir, à travers la vitrine, la lumière du jour. Ce qui implique que l'action se déroule en pleine journée et l'environnement, à première vue, semble paisible. De même, le temps de prise de vue de plan demeure plus long que celui des autres plans de la séquence. Cet état de fait renforce l'atmosphère paisible précédemment évoquée en dépit de la hiérarchisation ou de la catégorisation des occupants de ce lieu. En effet, bien qu'étant présents sur le même lieu, les Blancs et les Noirs sont assis dans des endroits bien distincts. Le plan laisse apparaître une sorte de mur de séparation qu'on pourrait franchir sans encombre. En outre, le plan dévoile un

[139] *Mississipi burning*, Allan Parker, MGM, 1988.
[140] Bérénice Bonhomme, Claude Simon, *une écriture en Cinéma*, Peter Lang AG, Bern 2010, p. 179.



certain ordonnancement des acteurs. Les Blancs sont plus visibles que les Noirs qui se trouvent en arrière-plan. L'espace qui se dégage du plan apparait alors, comme un lieu dominé par la ségrégation, c'est-à-dire la séparation rigide des races blanches et noires.

Au-delà de cette séparation, c'est le caractère paisible de ce lieu qui intrigue davantage. Ni les Noirs, encore moins les Blancs ne semblent choqués par cette injustice reposant sur la pigmentation de la peau. Mieux, les Noirs semblent s'en être accommodés, laissant transparaitre un espace paisible. Toutefois, l'apparition des deux agents fédéraux (Ward et Anderson) dans le champ de la caméra rend l'atmosphère pesant, créant ainsi une tension. Le plan américain qu'utilise le cinéaste permet de mettre en évidence les deux policiers fédéraux, principalement M. Anderson. Des autres personnages visibles dans la profondeur de champ, M. Anderson apparaît avec clarté par l'utilisation de la technique de la profondeur de champ. Cette technique narrative vise à isoler un élément d'un ensemble et orienter, par conséquent, le regard du spectateur. Par ailleurs, la profondeur de champ est moins étendue, rendant ainsi les sujets en avant et en arrière-plan moins visibles. Enfin de compte, la prédominance de M. Anderson sur les autres personnages est affirmée et le regard du spectateur est conditionné pour pouvoir suivre et analyser ses faits et gestes.

Pour mieux apprécier la primauté accordée à M. Anderson, attardons-nous sur les autres personnages de ce plan. En arrière-plan, nous observons un personnage de race blanche qui, assis au comptoir, lit paisiblement un journal qu'il tient dans ses mains. Débout près de lui, une vieille dame tient également un document dans ses mains. L'attitude de ses deux personnages laisse transparaitre une atmosphère de paix et de calme lourde de conflits. En dépit de cette tranquillité affichée, nous observons une certaine inquiétude dans le regard de M. Anderson. Est-il le seul à voir ou à percevoir quelque chose de choquant ? Le plan américain qu'utilise le cinéaste ne nous permet pas de le voir. Alors, on est tenté de se poser la question suivante : que cache le cadre ? Il faut noter que le cadre à une double fonction : il dérobe à notre regard une partie de la « réalité », c'est-à-dire, ce que nous ne voyons pas et qu'on appelle le hors champ. En outre, il révèle ce que nous montre l'image - le champ - qui tire sa force du fait justement qu'une autre partie est cachée. De ce double mouvement, cacher/regarder (hors-champ/champ), nait la



puissance de la représentation.[141]Cette volonté de ne pas montrer ce que voit M. Anderson et qui semble le choquer, permet de susciter l'intérêt du spectateur.

Le cinéaste rallonge cette attente du spectateur en introduisant un autre plan qui n'apporte pas une réponse à notre interrogation. Le plan rapproché dans lequel apparaît désormais M. Ward est un plan rapproché taille. Il permet au spectateur de voir la complexité des sentiments éprouvés par le personnage. Le plan d'ensemble qui suit mettra en lumière la raison de leur trouble psychologique. En effet, ce plan présente un espace cloisonné dans le lequel les sujets sont repartis en fonction de la pigmentation de leur peau. Les Noirs, comme dans le premier plan du restaurant, sont en arrière-plan. Ainsi, leur apparition sur l'image est moins nette, témoignant ainsi de leur statut d'être inférieur dans cette société dominée par le racisme.

Cette présentation visuelle de la ségrégation à travers la répartition des personnages sur l'image en fonction de la pigmentation de la peau est soutenue par le dialogue entre M. Ward et Anderson :

> *Mr. Ward: There are some empty seats down there.*
>
> *Mr. Anderson: Uh, Mr. Ward...That's colored down there. Don't even think about it. - People here are gettin' ready to leave.*
>
> *Mr. Ward: Aren't you hungry, Mr. Anderson?*[142]

La conversation entre Ward et Anderson conforte l'idée de séparation par l'utilisation de deux termes antinomiques : « There »[143] et « here »[144]. « There » est une locution adverbiale qui est utilisée pour exprimer un lieu ou une distance plus ou moins grande du lieu où se trouve le locuteur. Cette idée

---

[141] Louis Seguin, *L'espace du cinéma : hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu*, Ombres, Paris, 1999, p. 27-8 et 79.

[142] *Mississippi Burning*, Allan Parker, MGM, 1988. La traduction est de nous :
M. Ward : Il y'a de la place là-bas.
M. Anderson: Attendez M. Ward. C'est pour les gens de couleurs. N'y songez pas. Ces gens s'apprêtent à partir.
M. Ward :Vous n'avez pas faim. M. Anderson ?

[143] « There » veut dire là-bas en français.

[144] « Here » signifie ici en français.



d'éloignement est renforcée par la profondeur du champ qui met le Noir en arrière-plan. Cependant, il ne s'agit pas d'un éloignement spatial car tous les protagonistes se trouvent dans le même lieu, mais plutôt d'une séparation profonde des races. Cette idée est corroborée par les propos de M. Anderson : « That's colored down there ».[145] Quant à l'adverbe de lieu « ici », il marque une relation au locuteur ou énonciateur, c'est-à-dire la personne qui prend la parole, formant ainsi un message oral adressé à un destinataire ou un interlocuteur. Dans le cas d'espèce, le locuteur tout comme le destinataire est de race blanche et les propos tenus tendent à conforter le cloisonnement spatial et social dans lequel les Blancs et les Noirs vivent. Cette idéologie part du postulat de l'existence de différentes races humaines, et qui considère que certaines races, notamment la race blanche (pour ce qui nous concerne), sont intrinsèquement supérieures à d'autres (la race noire).

I.2. Le Nord et le Sud

Dans cet espace ségrégué émerge un conflit plus vaste qui oppose le Nord et le Sud des États-Unis. Cette opposition entre le Nord et le Sud est un des facteurs déterminants de cette époque. La guerre de Sécession qui les avait mis aux prises, était encore dans les mémoires: le Sud défait et humilié avait répliqué en instaurant la ségrégation et en privant les Noirs de leurs droits civiques. Mais la Cour Suprême, instance fédérale installée à Washington, c'est-à-dire dans le Nord, jugera que cette pratique est anticonstitutionnelle. Les hommes du Nord obligeront alors ceux du Sud à mettre fin à ces pratiques. L'image d'expansion des États-Unis est surtout celle du Nord et de l'Ouest. Le Sud, très agricole, est en retard du point de vue économique sur le reste du pays (du moins dans les années 60), et ce retard (dû notamment à la guerre de Sécession) explique, parmi d'autres facteurs, le ressentiment des « Sudistes » à l'égard des « Nordistes ». À plusieurs reprises dans le film, Parker soulignera l'aspect vieillot de la vie dans le Sud, notamment lorsqu'il nous fera pénétrer dans le salon de coiffure (pour hommes) ou dans le tripot clandestin.
Parker marque particulièrement ce caractère conflictuel des rapports entre le Nord et le Sud. Dans les interviews réalisées par la télévision, les hommes et les femmes du Sud soulignent plusieurs fois que les militants des droits

[145] Mississipi burning, Allan Parker, MGM, 1988. La traduction est de nous : Là-bas, c'est pour les gens de couleurs.



civiques sont venus du Nord. Ils trouvent inacceptable la présence de la police du Nord sur leur territoire. Ce faisant, ils refusent de se plier à l'hégémonie de ces derniers. Parker livre, à ce propos, un petit détail significatif: le choix des costumes. Ward et les hommes du F.B.I. qu'il appelle à la rescousse portent des costumes noirs, très stricts, alors que les hommes du Sud portent des vêtements plus clairs, et sont souvent en bras de chemise. Ainsi, lorsque Ward pénètre pour la première fois dans le bureau du Shérif, et qu'il s'adresse à l'adjoint, en lui déclarant qu'il est un agent du F.B.I., celui-ci lui rétorque : « In that get up, you ain't undercover »[146]. Cette différence de costumes est révélatrice de différences de mœurs : les hommes du Nord sont plutôt des employés, des intellectuels, des hommes de bureau, installés en ville, alors que ceux du Sud sont des hommes de terrain, de la campagne, des travailleurs manuels. Il ne s'agit bien sûr que d'une tendance générale traduisant des différences de développement économique entre le Sud et le Nord.

Le dernier détail du conflit entre le Nord et le Sud se résume dans l'utilisation des attributs des États confédérés. En effet, lorsque les hommes du Klan arrivent en voiture au centre-ville, on peut remarquer à côté de la plaque d'immatriculation un petit drapeau de l'ancienne confédération sudiste. Les hommes du Klan n'ont pas oublié l'histoire et se réclament fièrement de ce Sud qui a voulu faire sécession avec l'État nordiste. Parker livre, par ailleurs, plusieurs indications sur la situation des Noirs dans le Sud des États-Unis à cette époque. Victimes de la ségrégation (voir la première image du film, la scène au restaurant puis au tribunal), les Noirs occupaient l'échelon le plus bas de l'échelle sociale, et servaient de main-d'œuvre à bon marché pour les Blancs.

Lorsqu'on examine la répartition des lieux dans « Mississippi Burning », on constate une nette bipartition de l'espace entre, d'une part, le centre-ville où ne semblent résider que des Blancs et où les Noirs ne sont admis que pour travailler ou consommer (au restaurant par exemple), et d'autre part, la périphérie où se trouve un ghetto noir, et la campagne où les Noirs occupent, semble-t-il, des maisons isolées. La ségrégation s'inscrit donc aussi dans la répartition de l'habitat.

[146]*Mississippi Burning*, Allan Parker, MGM, 1988. La traduction est de nous : Vous n'êtes pas incognito comme vous êtes sapé là!».



La ségrégation se trouve légitimer par plusieurs facteurs. Elle peut, par exemple, résulter d'une logique socio-économique. Cette logique peut évoluer et avoir une dimension idéologique et politique, implicite ou explicite. L'absence de ségrégation politique n'exclut pas les formes de ségrégations spatiales. Ainsi, si le 14è amendement[147] de la constitution des États-Unis interdit la ségrégation raciale, certains États connaissent des formes caractéristiques de la ségrégation socio-spatiale

II. UN DISCOURS MANICHEEN

II.1. Opposition entre « Eux » et « Nous »

La discrimination s'exprime également par les discours tenus par les protagonistes, notamment le Ku Klux Klan. Plusieurs discours de cette organisation traversent le film. Nous en retiendrons deux car ils résument très bien l'idéologie qu'elle défend. Le premier discours est tenu lors d'une séquence filmée en blanc noir (donc une image d'archive) et l'autre en couleur. Du discours en blanc et noir nous retenons ceci :

> *Ask them if they want to help save this country from the onslaught of integration. You know the system: They want to throw white children and colored children into the melting pot of integration out of which will come a conglomerated, mulatto, mongrel class of people! Both races will be destroyed in such a movement. I, for one, under God will die before I'll yield one inch to that kind of a movement in America.*[148]

Quant au second discours, il est libellé comme suit :

[147] La section 1 du quatorzième amendement de la constitution stipulait : « All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws». La traduction suivante est de nous: « Section 1. Toute personne née ou naturalisée aux États-Unis, et soumise à leur juridiction, est citoyenne des États-Unis et de l'État dans lequel elle réside. Aucun État ne fera ou n'appliquera de lois qui restreindraient les privilèges ou les immunités des citoyens des États-Unis ; ne privera une personne de sa vie, de sa liberté ou de ses biens sans procédure légale régulière ; ni ne refusera à quiconque relève de sa juridiction l'égale protection des lois. »

[148] *Mississippi Burning*, Allan Parker, MGM, 1988. La traduction est de nous : Demandez- leur s'ils veulent délivrer ce pays de l'attaque que représente l'intégration. Vous connaissez leur objectif : ils veulent mélanger les enfants blancs et les enfants noirs dans le « melting pot » de l'intégration. Et de ceci, naitra une race de mulâtres et de bâtards amoindris. Les deux races seront détruites par cette initiative. Et moi, comme tant d'autres, je jure devant Dieu que je préfère mourir plutôt que de céder à un tel mouvement.



I love Mississippi. They...They hate Mississippi. They hate us because we present a shining example of successful segregation. These Northern students with their atheist communist bosses have come into our community this summer with the wish to destroy it.
This week, they have taken a terrible blow.
This week, all of these federal policemen you see out here pryin' into our lives violatin' our civil liberties...have learned that they are powerless against us if every single Anglo-Saxon Christian one of us stands together!
This week, in the courts of Mississippi, they have been reminded that they cannot by force turn our communities into replicas of their communities. Communities in which Negroes run riot, unrestrained and unpunished as they do this summer in the streets of Harlem, or in the streets of Oakland or in the streets of Chicago![149]

Différents pronoms sont utilisés pour mettre en relief ces deux entités antagonistes. Selon Émile Benveniste, théoricien de l'énonciation, dans son ouvrage, « *Problèmes de linguistique générale* »[150], à travers l'article, « La nature des pronoms », les pronoms ne peuvent pas rentrer dans une seule et même classe : il faut, pour cela, distinguer le couple (*je/tu),* que l'auteur qualifie de « véritables pronoms personnels »[151], du « *il* », relevant de ce qu'il convient d'appeler la « non-personne ».[152] En situation d'énonciation, « *je* » et « *tu* » *(je/tu)* correspondent bien à la notion de personne puisqu'ils sont directement mis en contexte. Le « *Je* » a en lui une dimension pragmatique, actualisant l'instance émettrice en situation de discours.[153] En définitive, le « I » désigne celui qui parle et dans le cas d'espèce, il s'agit de Clayton Townley, grand sorcier des chevaliers blancs du Ku Klux Klan de Mississipi.

[149] Idem. La traduction est de nous : J'aime le Mississipi. Eux…, ils détestent le Mississipi parce que nous offrons un modèle exemplaire d'une ségrégation réussie. Ces agents du Nord, à la solde des agents communistes qui ont envahi notre communauté dans le but de détruire nos valeurs. Eh bien, ils ont subi un terrible revers cette semaine. Cette semaine, tous ces Fédéraux ont appris qu'ils ne peuvent rien contre nous si chaque Anglo-Saxon chrétien, si chacun d'entre nous se tient la main. Cette semaine, un tribunal du Mississipi leur a démontré que personne ne peut nous astreindre, par la force, à adopter ici le triste exemple du « melting pot » américain dans lequel les nègres sauvages, barbares règnent en maitre comme ce fut cas des émeutes d'Harlem d'Oakland ou de Chicago.
[150] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Chapitre XVIII Structure des relations de personne dans le verbe et Chapitre XX La nature des pronoms,
[151] Émile Benveniste, op. cit. p. 231.
[152] Idem. p. 231.
[153] Ibid. p.252



En outre, le « Tu » fonctionne comme « *je* ». Pour Benveniste, « *tu* » représente le co-énonciateur dont la présence, dans le discours, est mentionnée par le pronom *tu*, renvoyant à cette instance de la situation de discours. « *Je/tu* » sont donc intersubjectifs parce que pouvant donner une dimension pleine aux signes vides, lorsqu'ils s'insèrent dans la situation d'énonciation. Cependant, le « je » susmentionné renvoie à un « tu ». Dès lors, le rapport entre « *je/tu* » s'avère plus systémique dans la mesure où leur coprésence, dans le discours, renforce l'idée qu'il n'y a pas de discours voué à la solitude. Tout discours posé est toujours dirigé vers une altérité explicite ou implicite. Du moins, « *je/tu* » sont des pronoms renvoyant à des instances actualisées en situation de discours. Ainsi le « je » renvoie au locuteur[154] (Clayton Townley) et le « tu » au co-locuteur[155] (l'assistance composée essentiellement de Blancs, les ségrégationnistes, les Sudistes, les membres du Ku Klux Klan, le maire, le juge et la police locale) pour marquer le caractère participatif de cette instance.

Le locuteur utilise également « we »[156]. Ainsi, le « nous » annexe au « je » une globalité indistincte d'autres personnes.[157] « Nous » n'est alors pas une multiplication de plusieurs « je » identiques mais une jonction entre le « je » et le « non-je ». Dans le cas d'espèce le « nous » (moi + vous) est un pronom pluriel inclusif. En d'autres termes, le locuteur s'associe à une ou plusieurs autres personnes dans un groupe restreint mettant, ainsi, le ou les co-locuteurs sur le même pied que lui. Le locuteur et le ou les co-locuteurs forment désormais un seul être.

Face au « I » et au « we » qu'utilise invariablement le locuteur, se présente une autre catégorie sociale qu'on pourrait associer au « they ». Le « they » désigne une ou des personnes de sexe masculin ou féminin (ou masculin et féminin) autre(s) que le locuteur (je) ou le destinataire (tu, vous*)* du discours. Dans le cas d'espèce, il renvoie indistinctement aux policiers du FBI (donc au gouvernement fédéral qu'ils incarnent), aux Nordistes, aux militants des droits civiques, aux Noirs et à ses leaders et aux intégrationnistes.

---

[154] Le locuteur est celui qui parle,
[155] Le co-locuteur, celui à qui le message est adressé.
[156] We se traduit par nous.
[157] Émile Benveniste, « la nature des pronoms » in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p.235



Le premier discours débute par une invitation. L'énonciateur invite son auditoire à interroger les Nordistes sur leur volonté de sauver la nation américaine du péril que constitue l'intégration. Cette invitation parait, à première vue, puérile quand on sait que les Nordistes tout comme les militants des droits civiques, tels que représentés dans Mississipi Burning, se battent pour la promotion d'une société américaine égalitaire. Cet appel prend tout son sens lorsque nous nous attardons sur la technique oratoire utilisée par l'énonciateur pour s'attirer la sympathie de l'auditoire. Cette exhortation vise à confondre les Nordistes et leurs alliés car les raisons de cette prise de position de la part des promoteurs des droits civiques ne sont pas évoquées.
En posant le problème sous cet angle, l'énonciateur reste convaincu qu'il ne peut être contredit. Ce qui donne davantage de crédits et d'assurance à ses propos. Ainsi, il stigmatise les promoteurs des droits civiques et se présente par conséquent comme le défenseur et le promoteur des idées de cette frange de la population américaine. Cet antagonisme est également manifeste dans la structure des deux phrases ci-dessous : « I love Mississippi. They...They hate Mississippi »[158]. En effet, la structure des deux phrases demeure identique : nous avons deux phrases simples, donc indépendantes qui ne sont reliées à aucune autre proposition. En outre, ce sont deux phrases verbales dont la structure se présente comme suit : un groupe sujet (I/they), un verbe conjugué (love/hate) et un complément. Le choix du type de phrase vise un objectif : non seulement permettre à l'assistance hétérogène de mieux comprendre le sens du message mais également lever toute ambiguïté quant aux positions des acteurs antagonistes incarnés par « I » et « They ». En d'autres termes, l'énonciateur veut éviter toute confusion en utilisant des phrases moins alambiquées pouvant être comprises par toutes les couches sociales et marquer ainsi la fracture entre le Nord et le Sud. Ainsi, le Mississipi devient non seulement un symbole mais également une métonymie qui désigne le sud des États-Unis par opposition au nord de ce même pays. La fracture entre ces deux composantes de la société étatsunienne s'exprime par l'utilisation de deux verbes antinomiques : « love »[159] et « hate »[160].

[158] I love Mississippi. They...They hate Mississippi peut être traduit par J'aime le Mississipi. Eux…, ils détestent le Mississipi.
[159] Love se traduit par aimer
[160] Hate se traduit par haïr



L'énonciateur, par l'utilisation de ces deux verbes, introduit un discours manichéen car il réduit la situation de la ségrégation par l'opposition de deux forces, l'une bonne et l'autre mauvaise. Cette situation est simplificatrice et s'oppose à un discours nuancé. Ce discours raciste traduit une généralisation abusive des étiquettes, des qualités et des sentiments : aucun esprit de dialectique. Ce discours se veut mobilisateur et en appelle plus à l'émotion qu'à la raison. Toutefois, il revendique en même temps une cohérence et une logique infaillible à tout point de vue. En outre, la juxtaposition de deux images, l'une en blanc/noir et l'autre en couleur, met en évidence la pérennité du discours tenu par les racistes. Aimer le Mississipi revient, selon l'énonciateur, à témoigner non seulement son patriotisme à l'égard des États-Unis tout en mettant les Noirs à leur place (au banc de la société), mais également combattre tous les Libéraux du Nord qui ambitionnent promouvoir une société dominée par l'égalité des races. Par opposition, haïr le Mississipi c'est exprimer sa désapprobation à cette vision de l'organisation sociale dominée par la ségrégation.

Pour pérenniser ce projet social et conserver leurs valeurs sociales fondées sur la séparation des races, l'énonciateur plaide pour une solidarité entre les Anglo-Saxons d'origines chrétiennes. De toutes les façons, les perspectives sont prometteuses. En effet, nous avons une anaphore avec la répétition de « this week »[161]. Ce groupe nominal a une portée cadrative propre à organiser le texte.[162] L'étude s'interroge sur la pertinence de trois cadres indexés par le même groupe Nominal. Ici, tout ce qui est dit se réfère au cadre locatif temporel défini par le syntagme en question, à savoir « This week ». Comme nous pouvons le noter, trois évènements sont mis en évidence dans le discours. D'abord, il s'agit de la cuisante défaite des Nordistes, devant les juridictions locales, dans leur volonté d'imposer leur perception de la démocratie et de l'égalité aux gens du sud. Ensuite, il est fait mention par l'énonciateur des leçons tirées par Nordistes qui ont appris à leurs dépens qu'ils ne peuvent pas s'introduire dans les « affaires du Sud » si ces derniers demeurent unis et solidaires. Enfin, les gens du nord sont dorénavant avertis qu'ils n'imposeront

[161] This week se traduit par cette semaine

[162] Charolles Michel Charolles M. (2009a). « Les cadres de discours et leurs frontières ». In D. Delomier, *Frontières : du linguistique au sémiotique.* Lambert-Lucas, Limoges, 143-162.



pas à ceux du sud leur mode de vie qualifié par l'énonciateur comme un mode perverti qui accorde l'égalité des droits civiques aux Noirs.
Ainsi, la répétition en début de phrase introduit une variation dans la suite de la phrase. Autrement dit, malgré la ressemblance formelle entre les trois syntagmes, ils ne renvoient pas nécessairement à la même chose. La portée cadrative du premier segment s'arrête là où apparait le second qui renvoie à d'autres faits et ainsi de suite. Par conséquent, la répétition organise le texte, ajoute une structure à celle du simple cadre temporel, le dédouble pour présenter un autre pan de la narration et le triple dans cette même perspective. En définitive, par la répétition qui précise le cadre temporel de la narration, l'énonciateur se délecte de la défaite des Nordistes qu'il perçoit comme des étrangers dont l'objectif est d'imposer leur dictat aux autres ressortissants du sud. Comme on le constate, le Ku Klux Klan n'apparait pas comme une organisation religieuse, mais plutôt comme une structure politique constituée pour pérenniser les fondements de l'organisation sociale au sud des États-Unis dominés par la ségrégation raciale. Face à cette situation, les Noirs ont une attitude complexe.

II.1. le Noir et la ségrégation

Les Noirs ont une attitude de résignation et ils semblent se contenter du statu quo qui est source de paix. Dans la première scène ou scène d'ouverture, la caméra montre les images d'une bâtisse en flamme. Le mouvement de la camera, à travers la panoramique qui part d'un cimetière à la bâtisse en feu, laisse apparaître des croix. Toute chose qui tend à justifier que la bâtisse en feu est une église. En outre, la musique de circonstance permet d'identifier cette église. En effet, la musique Gospel met en évidence l'existence d'une communauté afro américaine et renforce également l'idée qu'il s'agit d'une église appartenant à des Noirs. Le texte musical de cette scène d'ouverture met en exergue toute la lassitude et l'impuissance du personnage africain américain. Cette assertion est corroborée par les propos ci-dessous: « I am tired / I am weak / I am worn / Through the storm / Through the night / Lead me on / Through the night / Take my hand ».[163]

[163] *Mississippi Burning*, Allan Parker. La traduction est de nous : *Je suis fatigué / Je suis faible / Je suis usé / Pendant la tempête / Pendant la nuit / Guides moi / À travers la nuit / Prends ma main /*



De plus, les vicissitudes existentielles et l'absence de tout avenir radieux conduisent le Noir à se tourner vers Dieu. La fatigue apparaît alors comme le reflet de l'état de servitude permanente dans lequel baigne le personnage noir. Dieu a-t-il répondu aux supplications des Noirs en leur envoyant deux anges blancs incarnés par les deux fédéraux ? Tout porte à le croire car la scène de clôture laisse entrevoir une lueur d'espoir sous le regard des deux agents de la police fédérale. En effet, des cendres de l'église émerge une nouvelle société multiraciale grâce aux deux agents fédéraux blancs. Le mouvement de la caméra suivi d'un gros plan montre des Noirs et des Blancs chantant sur une note de musique plus optimiste, tranche radicalement avec celle de la scène introductive : « …But we must walk on… ».[164] Cette chanson prône l'idée de reconstruction, du progrès et surtout de la volonté commune des Blancs et des Noirs à s'unir pour défendre des causes nobles que sont la justice, la liberté et l'égalité.

Le seul personnage noir qui a participé de manière effective à cette enquête est un tortionnaire qui se chargea d'arracher des aveux de manière illégale à Monsieur le Maire. Á la question de son collègue sur les origines de cet acteur atypique, Anderson répondit en ces termes : « He's a sort of specialist ».[165] Mais ce qu'il ne dit pas c'est son domaine de compétence, étant donné que sa méthode est contraire aux bonnes pratiques policières. Ainsi, le seul Noir ayant participé à l'arrestation des meurtries n'est qu'un vulgaire tortionnaire dont les traits du visage se prêtent à ce genre d'activité. Comme nous pouvons l'observer, la dominance de la couleur noire assombrie davantage le personnage et le rend plus terrifiant. Cette terreur est accentuée par la lame qu'il tient entre les doigts et dont il est prêt à faire usage en cas de résistance de Monsieur le Maire. Des autres personnages noirs Anderson affirma ceci : « Oh, they won't talk to you. These people have to live here long after we're gone. They'd rather bite their tongue off than talk to us ».[166] Ceci traduit l'apathie des Noirs dans la lutte pour les droits civiques.

Laissons la trame policière pour nous attarder sur la trame historique et essayons d'analyser la participation des Noirs au mouvement des droits civiques initiés par eux dans cette partie du sud des États-Unis. La première

[164]*Idem*. La traduction est de nous : Mais nous devons continuer à marcher
[165]*Ibid.* La traduction est de nous : c'est une sorte de spécialiste.
[166]*Mississippi Burning*, Allan Parker. La traduction est de nous : parlez- leur, mais eux ils ne vous diront rien. Ces gens doivent vivre ici après notre départ. Ils préfèrent tous se couper la langue plutôt que de nous parler.



observation est l'absence totale des Noirs et leur concours se résume exclusivement au retranchement dans les églises, à la résignation et aux louanges. En effet, la sphère religieuse génère des comportements et des paradoxes qui semblent anesthésier les Noirs. Et ces derniers semblent davantage attachés à un monde céleste et plus la douleur est grande sur terre plus la récompense divine semble plus élevée. Ainsi toute tentative de se soustraire de ce fardeau terrestre apparaît comme une insoumission.
En outre, l'accent est mis sur les joutes oratoires et les sermons enflammés de certains pasteurs qui semblent ne plus supporter la situation moins envieuse des Noirs à cette époque. Devant la dépouille du malheureux noir assassiné, les propos suivants laissent présager une prise en main des Noirs de leur situation d'assujettis :

> *They want me to say : « Let us not forget that two white boys also died helping Negroes help themselves ».*
> *They want me to say « We mourn with the mothers of these two white boys ». But the state of Mississippi won't even allow these white boys to be buried in the same cemetery as this Negro boy.*
> *I say I have no more love to give. I have only anger in my heart today and I want you to be angry with me!*
> *Now, I am sick and I am tired and I want you to be sick and tired with me!*
> *I... I... I am sick and tired of going to the funerals of black men who have been murdered by white men!*
> *I... I am sick and tired of the people of this country who continue to allow these things to happen!*[167]

Ce discours avant-gardiste et révolutionnaire du pasteur qui augure d'un changement dans le comportement du Noir, n'est suivi que d'une procession funéraire en direction du cimetière. Et même cette procession n'est rendue possible que par la présence très remarquée du gouvernement américain incarné par les policiers fédéraux. Cette représentation visuelle des Africains-Américains dans « Mississippi Burning » et que nous opposons par

[167]*Mississippi Burning*, Allan Parker. La traduction suivante est de nous : Ils m'ont demandé de dire qu'on ne doit pas oublier les deux martyrs blancs de cet attentat qui venaient aider les Noirs à s'affranchir. Ils m'ont demandé de dire que nous pleurons avec les parents de ces deux jeunes blancs. Mais l'État du Mississipi refuse que les Américains qui sont blancs de peau reposent auprès de leur ami noir et dans le même cimetière. Je vous le dit : je n'ai plus d'amour dans le cœur. Aujourd'hui, seule la colère remplit mon cœur et je veux que vous partagiez ma colère ; je suis accablé et je veux que vous soyez tous accablés comme moi. Oui, car je suis accablé d'avoir à me rendre aux funérailles de Noirs qui ont été assassinés par des Blancs. Je suis accablé d'avoir à supporter les gens de ce pays qui s'obstinent à permettre que de tels horreurs se passent.



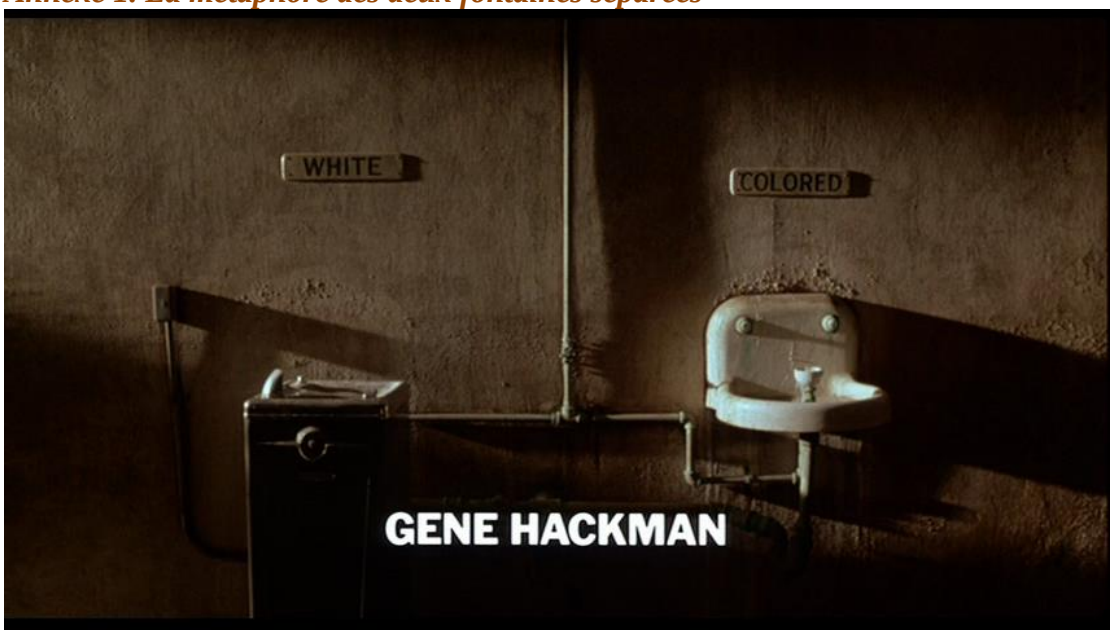
conséquent au réalisateur blanc Alan Parker, est l'expression d'une volonté de réécrire l'histoire des droits civiques, surtout, le rôle joué par chaque communauté afin de faire aboutir la lutte pour l'égalité.

CONCLUSION »»»

En définitive, par chacun de ces détails, le réalisateur essaie de montrer - ne serait-ce qu'allusivement – que le meurtre des trois militants des droits civiques n'était pas un « fait divers », mais plutôt un épisode particulièrement dramatique d'un combat beaucoup plus large et plus important. Parker ne fait pas seulement un film policier, ou plus exactement, il essaie, à travers une intrigue policière, d'évoquer tout un contexte historique nécessaire pour comprendre cet événement apparemment isolé. Ainsi le cinéaste porte un regard sur ce Mississippi des années 60 dominé par la ségrégation raciale. Cette discrimination se matérialise par une stratification rigide de l'ordre social dominé par la suprématie blanche. Tant l'occupation de l'espace que les discours tendent à le mettre en évidence. Toutefois, l'aboutissement de l'enquête policière laisse entrevoir des perspectives prometteuses pour le Noir.

ANNEXES »»»

Annexe 1. La métaphore des deux fontaines séparées



Annexe 2. Au restaurant





BIBLIOGRAPHIE »»»

1. BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
2. BONHOMME, Bérénice, SIMON Claude, *une écriture en Cinéma*, Peter Lang AG, Bern 2010.
3. DARRAS, Bernard (éd), *Images et sémiotiques*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2006.
4. DELOMIER Dominique, Frontières : du linguistique au sémiotique. Lambert-Lucas, Limoges, 2009.
5. DEPAULE, Jean-Charles (éd) *Les mots de la stigmatisation*, édition Dépaule, 2006, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
6. DESMEDT, Nicole Everaert, *Le processus interprétatif*, pierre Mardaga, Liège, 1990.
7. IBERRAKEN, Mahmoud, *Sémiologie du cinéma: méthodes et analyses filmiques*, Offices des publications universitaires, 2006.
8. KANT, Anjani, *Women and the Law***,** APH Publishing, New York, 2003.
9. SCHEPPLER, Bill, *The Mississippi Burner Trial*, the Rosen publishing Group, New York 2004.
10. SEGUIN, Louis, *L'espace du cinéma : hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu*, Ombres, Paris, 1999.
11. WINFRIED, Noth, Handbook of Semiotics, indiana University Press, USA, 1995.

FILMOGRAPHIE »»»

1. *Mississippi Burning*, ALLAN Parker, MGM, 1988.