

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

183 | 2007

Comment être parents ?

Minstrelsy

Christian Béthune



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/25152>

DOI : 10.4000/lhomme.25152

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 147-161

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Christian Béthune, « *Minstrelsy* », *L'Homme* [En ligne], 183 | 2007, mis en ligne le 01 janvier 2009, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/25152> ; DOI : 10.4000/lhomme.25152

Minstrelsy

Christian Béthune

*Nous portons le masque à des fins d'agression autant que de défense,
quand il s'agit de nous projeter dans l'avenir ou de préserver le passé.*
Ralph Ellison

COMPTE TENU DE LA SINGULARITÉ de leurs positions respectives, les échanges culturels entre le monde occidental et la culture afro-américaine ne pouvaient s'accomplir, de part et d'autre, que sous une forme frappée d'ambivalence, largement emprunte de suspicion et de déni, mais également d'ébahissement et de séduction. La récupération d'une gestuelle nègre charismatique et d'un parler aux inflexions éminemment musicales¹, associés à la mise en œuvre affichée de la raillerie et de l'outrance burlesques, dont se nourrissent la quasi-totalité des spectacles de *minstrels*, nous donnent la mesure de cet état d'esprit. L'éclosion du phénomène des *Blackface entertainers*, tel qu'il s'est développé au XIX^e siècle, en tant que première forme de spectacle typiquement américain, reste en effet l'expression la plus notable de cette ambivalence. Si, dès 1828, la figure emblématique de « Jim Crow » renvoie au masque de dérision grotesque dont l'Occident affuble sa peur de l'altérité, la création de Thomas D. Rice, par-delà la dimension raciste que l'on peut y lire, recèle également sa part d'hommage et de fascination. À partir des années 1840, s'élèvent les voix de témoins éclairés qui, à l'instar de James K. Kennard, estiment que les seuls poètes nationaux authentiques sont les esclaves (Southern 1976 : 50-63) ou encore, comme ce chroniqueur anonyme du *Dwight's Journal of Music*², reconnaissent que : « la seule population musicale de ce pays sont les Noirs du Sud » (et déplorent pour le reste de la nation que, faute de créateurs originaux, la musique, aux États-Unis, reste pour l'essentiel importée du Vieux Continent). Or, ces constats ne sont pas, à l'époque, le résultat d'une

1. Fautes de traces significatives, il est difficile de se prononcer en ce qui concerne la musique proprement dite.

2. Boston, 15 novembre 1865, cf. site <http://www.iath.virginia.edu/utc/minstrel/miar46ct.html>.

véritable enquête de terrain puisant ses informations à la source, ils ont vraisemblablement été inspirés par les spectacles d'*Ethiopian minstrels*³ qui commençaient à proliférer sur le sol américain, et n'avaient souvent qu'un rapport approximatif avec les pratiques culturelles effectives des esclaves des plantations⁴. Certes l'évocation « authentique » de la vie des Noirs du Sud était une référence quasi obligée dans les accroches publicitaires des encarts ou des affiches chargés de promouvoir les spectacles de *minstrels*. Mais il semble bien que ce soit davantage dans le creuset new-yorkais de Catherine Street Market, là où les Noirs dansaient pour quelques pièces – ou bien quelque provende – la fameuse « danse des anguilles » (*dancing for eels*), que Thomas D. Rice a trouvé une part de l'inspiration nécessaire pour camper son personnage de Jim Crow. En tout état de cause, on peut gager que, contrairement à la légende établie, la silhouette de « Jim Crow » n'est pas calquée sur un modèle unique – valet d'écurie ou porteur de bagages âgé à la peau sombre et ridée⁵ –, il s'agit d'une figure composite où se chevauchent plusieurs images, dont toutes ne procèdent pas nécessairement de l'univers afro-américain. Autant qu'une figure raciste, Jim Crow s'avère un passeur de culture, et la *minstrelsy*, dans son ensemble, nous donne à lire le récit d'une confluence houleuse entre deux univers, condamnés à se rejoindre par les vents de l'histoire. C'est pourquoi l'on ne saurait que partiellement se satisfaire de l'affirmation selon laquelle : « Les spectacles de *minstrels* résument et condensent la poussée du racisme Blanc » (Saxton 1996 : 67). Toutefois, les minstrels contiennent une incontestable dimension raciste, et si, aux États-Unis, le racisme blanc avait certes des canaux autrement plus efficaces pour infiltrer la société et s'y répandre, ce n'est pas une raison pour ignorer la part de cet effluent⁶.

Distanciée par la mascarade, la figure grimée qui s'exhibe sur les planches, conserve une partie de son inquiétante étrangeté mais, s'il inquiète encore, le Nègre caricaturé des *minstrel shows* n'effraie plus⁷. Les

3. Les chercheurs s'accordent à reconnaître que la première troupe de *Blackface entertainers* fut les Virginia Minstrels fondés entre 1842-1843 par Daniel Decatur « Dan » Emmett ; ce fut en tout cas la première troupe du genre à recueillir un succès national.

4. « La *Minstrelsy* n'offrait pas de spectacle à caractère ethnographique, elle n'était pas non plus fondée sur d'authentiques prestations issues de la culture afro-américaine » (Bean 2001 : 172).

5. William Lhamon, dans son pénétrant *Raisin Cain* (1998 : chap. IV), pointe du doigt une filiation autrement plus complexe du personnage.

6. Il y a trop de similitudes entre l'imagerie des minstrels et les caricatures anti-abolitionnistes qui, pour rendre tangible le spectre de l'« amalgamation » ou de la « miscegenation », représentent les Noirs sous des traits grotesques. Elise Lemire (2002 : 71), dans son analyse des caricatures de E. W. Clay ou de T. W. Strong, constate que « ces personnages affreux ressemblent à ceux que l'on trouve sur les partitions des minstrel shows ».

7. « En dépeignant sur scène les Noirs comme infantiles, stupides, joyeux et chantant de manière exubérante, ou alors comme de braves esclaves aimant leur maître et contents de leur sort, .../...

Blackface entertainers mettaient à leur manière en exergue le caractère incontournable des apports de la communauté noire à l'ensemble de la culture américaine, une évidence que même le travestissement ne parvenait pas à évincer. Sous couvert de masque noirci s'instaure un jeu complexe d'identités et de différences. Sur scène, le noir de fumée qui recouvre les apparences, signale que les acteurs se trouvent situés sur un pied d'égalité : « Pour les artistes comme pour l'assistance [...] chacun sur scène est noirci par le bouchon brûlé et non pas par la race » (Bean 2001 : 172). Mais, le visage noirci des *minstrels* signale également la différence entre la scène, lieu symbolique où se joue le spectacle et l'espace social réel auquel appartiennent les membres de l'assistance. C'est précisément cette différence qui constitue le moteur du spectacle. Que, dans le cadre de la représentation théâtrale, chacun soit également foncé renvoie le public à une réalité nationale où la race s'impose comme un des critères majeurs de distribution des rôles sociaux ; de cet écart naît, pour les spectateurs blancs, le plaisir même qu'il tire du spectacle. On apprécie la qualité d'une performance, mais la caricature grotesque exhibée sur scène estompe la culpabilité d'une adhésion du goût, suscitée par une ethnie jugée inférieure. L'identification se construit dans l'acte de son propre déni. Nous touchons ici à un élément originaire des rapports que l'Occident entretient avec la culture afro-américaine et qui atteste les limites d'une égalisation des communautés par le truchement des arts ou du spectacle. C'est pourquoi, remarque ironiquement Spike Lee, on peut fort bien appartenir au Ku Klux Klan et ne manquer aucun épisode du *Cosby Show*⁸.

Si le fond des spectacles de *minstrels* est bel et bien raciste, dans la mesure où il met d'abord en scène la couleur et non pas la culture des Noirs⁹, la pantomime comporte également sa part furtive de questionnements. Sous le jeu des acteurs grimés s'esquisse, malgré tout, un embryon de jeu social : non seulement les relations entre Noirs et Blancs, mais aussi celles entre hommes et femmes, riches et pauvres, y font l'objet d'une interrogation, même si les questions restent, en l'occurrence, grossièrement formulées et qu'on se garde bien d'avancer des réponses. Pour caricatural ou réducteur

[Suite de la note 7] on cessait de les rendre menaçants » (Jochen Scheytt : <http://www.jochen-scheytt.de/minstrelshow/minsocial.html>).

8. « En 1960, nombre libéraux blancs et noirs pensaient que si les deux cultures se rencontrent et si les Américains blancs embrassent notre culture [noire], s'ils se mettaient à connaître notre musique et nos danses, alors, d'une certaine façon, nous pourrions mieux nous comprendre. Mais ce n'a pas été le cas. Vous pouvez être membre du KKK et ne jamais manquer Bill Cosby le jeudi soir » Spike Lee (cité in Pete Hamill, « Spike Lee takes no Prisoners » in *Esquire* 1991 et placé par William Sonnega [2001] en épigraphe de son article).

9. *Ibid.* : 173. On peut également affirmer que les spectacles de *minstrels* sont sexistes dans leur façon d'aborder la féminité comme une altérité qui vient en quelque sorte redoubler la couleur.

qu'il puisse paraître, le phénomène des *Blackface entertainers* fait essentiellement référence au point où, sur le sol américain, et avant l'heure de l'émancipation généralisée des esclaves, communauté blanche et communauté noire prennent respectivement conscience d'un destin culturel commun.

Or, la prise en compte de ce destin partagé ne pouvait, dans l'esprit d'un Blanc, s'accomplir qu'en assignant le Noir « à sa place », c'est-à-dire précisément du côté où, dans l'imaginaire occidental, la nature n'a qu'à peine laissé place à une humanité rudimentaire qui se borne encore à singer les traits de la civilisation. La geste outrée par laquelle l'Amérique blanche prenait subrepticement acte des possibilités expressives offertes par la culture noire fut donc celle qui, simultanément, vouait l'objet de son intérêt aux clichés tenaces d'une spontanéité sauvage ou, tout au plus d'une humanité émergente. Pour, ne serait-ce que s'esquisser, il fallait que la reconnaissance passe par le faux-semblant de la parodie et conforte les stéréotypes en vigueur. Un malentendu d'autant plus prégnant, qu'à l'insu même de son initiateur, ce qu'imitait la figure emblématique de Jim Crow, renvoyait en partie à la façon dont, à leur tour, les esclaves caricaturaient secrètement ceux qui, se proclamant leurs maîtres, prétendaient faire valoir une supériorité oiseuse pour mieux étayer une domination arbitraire :

« Parfois l'intention parodique était fort audacieuse. Il était cependant rare que les Blancs qui en faisaient les frais en prissent ombrage ; le plus souvent, la caricature ne leur apparaissait que comme l'expression de la maladresse des Noirs à imiter les bonnes manières de leurs maîtres. Or pour les Noirs la naïveté et la méprise du Blanc donnaient précisément du piment au spectacle » (Fabre 1982).

D'emblée donc, les spectacles de *Blackface minstrels* procèdent d'un entrecroisement complexe de perspectives et d'attitudes. Ce chiasme explique en partie pourquoi, dès la fin de la guerre civile, on vit fleurir sur le territoire nord-américain des troupes noires de *Blackfaces entertainers*¹⁰, dont les acteurs, sans crainte du paradoxe, sacrifiaient à leur tour au rite scénique du noircissement de visage. Portée par l'engouement, plusieurs de ces troupes à l'instar de la « Lew Johnson's Plantation Minstrels Company », des « Georgia Minstrels¹¹ » ou plus tard des caricaturaux « Oliver Scott's Minstrels », gagnèrent rapidement une notoriété nationale, voire internationale, propulsant de ce fait sur le devant de la scène quelques individualités marquantes.

10. Les premières troupes de *minstrels* noirs remontent au début des années 1850, mais ce n'est qu'après 1865 qu'elles gagneront une audience nationale. « Après la guerre civile, presque toutes les troupes commerciales de *minstrels* étaient composées d'artistes noirs qui se noircissaient le visage » (Lhamon 1996 : 120).

11. Fondée à l'origine par un Afro-Américain du nom de John Hicks, la troupe prit par la suite le nom de « Callendar's Consolidated Spectacular Coloured Minstrels », du nom de son nouveau propriétaire blanc George B. Callendar.

Ne pouvant s'accomplir de plein droit dans la réalité, c'est donc sur le terrain symbolique de la comédie bouffonne, où les figures grimées et les outrances permises brouillaient le message, que, sous le masque, culture blanche et culture noire purent nouer leurs premières relations médiatiques et s'imprégner l'une de l'autre. Le déni de l'exhibition parodique ne pouvait en l'occurrence qu'attester la profondeur d'une mutuelle emprise. Mais dans le miroir symboliquement déformé de la caricature, les rapports de préséance s'inversent ; c'est, en l'occurrence, la dimension afro-américaine qui, par-delà la dérision affichée, s'imposait à titre de modèle régulateur. Même travestie ou édulcorée¹² et réduite à des stéréotypes grossiers, c'est bien une forme d'authenticité nègre que les spectacles de *minstrels* disséminaient inopinément à l'intérieur de la société américaine, imprégnant à leur insu l'ensemble de ses membres.

Toutefois, cette participation active des Afro-Américains à la *minstrelsy* pose de sérieux problèmes d'interprétation du phénomène, et proscrit tout regard univoque. Sans doute faut-il y déceler l'efficace d'une culture fondée sur l'éclectisme et capable de se saisir des éléments les plus inattendus. À y bien réfléchir les Afro-Américains n'avaient pas davantage vocation à s'approprier l'hymnologie chrétienne, issue d'une idéologie au nom de laquelle on les asservissait, qu'à endosser le costume de Mister Tamboo ou de Mister Bone qui manifestement les tournait en dérision. Repris à leur compte – maquillage et déguisement compris – par les troupes et les artistes noirs, les spectacles de *Blackfaces entertainers* permettaient aux représentants de la communauté afro-américaine de faire valoir leur excellence en infléchissant les codes en vigueur¹³ et, par un jeu quasi inextricable de masques et de miroirs, de « signifier » la culture dominante, c'est-à-dire de la brocarder en catimini et de prendre symboliquement un ascendant sur elle¹⁴.

Si, pour la société blanche, les spectacles de *minstrels* devinrent sans conteste une manière de s'approprier et de récupérer à bon compte l'originalité nègre en la caricaturant, ils dénotaient également l'emprise

12. L'outrance est aussi une manière d'édulcorer les choses : en frappant d'irréalité le contenu de ce qui se profère, l'hyperbole, par son énormité même, assigne le propos à une dimension purement symbolique.

13. « Les minstrels afro-américains ont manipulé les règles des spectacles mises en place par les *minstrels* blancs », souligne Annemarie Bean (Bean, Hatch & McNamara 1996 : 182).

14. Jean-Paul Levet (2003 : 463) définit « to signify » en ces termes : « Conduite verbale manipulatrice par laquelle quelqu'un "signifie" sa domination sur l'autre non seulement en imposant sa loi dans l'échange, mais aussi en choisissant le moment où celui-ci doit cesser ». Il faut avoir constamment à l'esprit cette catégorie du *signifyin(g)* dès que l'on s'attache à saisir les comportements symboliques des Afro-Américains. Précisons avec Henry Louis Gates Jr. (1988 : 53) que dans le *signifyin(g)* : « le sens n'est pas proféré, mais différé » et cela « parce que la relation entre l'intention et la signification, le discours et sa compréhension se trouve distordue par les figures de rhétorique ».

implicite de la créativité afro-américaine sur l'ensemble de la culture américaine¹⁵. Le visage et les mains passés au noir de fumée qu'arboraient en public les artistes des deux races étaient une manière de proclamer qu'au moins en matière de culture, rien ne pouvait s'accomplir d'original en Amérique sans une part significative de « négrité ». Part maudite et désavouée, pour la plupart, mais part indéniablement active dont il était désormais impossible de se déprendre. À l'inverse de l'onguent poisseux, étalé avec ostentation sur le visage et sur les mains, la marque de cette négrité quoique plus discrète était, elle, indélébile.

L'histoire de la culture américaine pourrait bien se résumer au continuuel jeu de cache-cache auquel se livrent Noirs et Blancs sur le terrain de l'industrie des loisirs. Pour nombre d'Euro-Américains, il s'agira de minimiser systématiquement l'importance des emprunts à la culture noire qui, au fil du temps, enrichissent et animent leurs propres réalisations culturelles, tout en faisant assumer à cette dimension nègre refoulée, la part de soi-disant « mauvais goût » dont ils ne cesseront de tirer profit et jouissance. Ainsi que l'a fort justement analysé LeRoi Jones¹⁶, c'est précisément le mauvais goût qui a sauvé la culture afro-américaine de l'anodin en plaçant cette dernière en position ontologique de contester le parti pris d'universalité dont, au nom de la paradoxale « finalité sans fin » kantienne, se réclamait l'esthétique occidentale. Objet de toutes les convoitises, le mauvais goût désigne en effet cette manifestation irréductible du « monde matériel, extérieur et sensible » qui, au sein de l'œuvre, refuse de s'abstraire, révélant ses ancrages poétiques au plus profond de « la prose du monde », car conformément à la doctrine hégélienne, lorsque le désir fait irruption dans l'œuvre, celle-ci abandonne sa teneur spirituelle et bascule dans le mauvais goût (Hegel 1997 [1835-1838] : I, 92, 181 et II, 16). Faute de pouvoir assumer en leur nom cette part inavouable de sensualité et de jouissance, c'est donc, sous couvert de caricature mimétique, au compte de leurs modèles émissaires qu'en fut porté le crédit. Tels sont bien, semble-t-il, pour les Blancs d'Amérique les enjeux que dissimule le rituel scénique du visage noirci.

Mais, en reprenant le processus à leur compte, les Noirs avaient également quelque chose à gagner : à ce jeu d'ombre et de lumière, le visage incongrûment noirci devenait la feinte grâce à laquelle les Afro-Américains pouvaient faire semblant de se tenir à la place qu'on leur désignait et, simultanément, transgresser l'injonction formulée. Exhibant aux yeux de

15. « Sans dédommagements, les Noirs devinrent la source du matériau – musique, danse, humour – qui périodiquement revitalisait la culture populaire américaine » (Toll 1974 : 274).

16. « C'est précisément le « mauvais goût » [...] qui a été le seul élément capable d'empêcher le meilleur de la musique noire de glisser stérilement dans les chambres d'écho de la culture de l'Américain moyen » (Jones, LeRoi 1969 : 15).

tous le masque qu'ils n'avaient en fait jamais cessé d'arborer, les membres de la communauté noire allaient faire publiquement valoir leur part de créativité et de fantaisie, quitte, éventuellement, à en atténuer les manifestations pour revendiquer un esprit de sérieux, calqué sur le modèle occidental, une concession censée leur ouvrir droit à la légitimation artistique.

C'est à partir de cette perspective en abîme qu'il faut interpréter dès 1865 le succès parallèle des « Georgia Minstrels » et celui des « Fisk Jubilee Singers ». Si tout semble opposer les Fisk Jubilee Singers à l'imagerie des minstrels (thématique, présentation au public, langage, attitudes, approches musicale et scénique, etc.), l'antinomie n'est en l'occurrence - qu'apparente. L'image d'une négrité « authentique » n'est pas mieux représentée ou davantage distordue là qu'ici : la réserve policée, voire compassée, des très pieux et universitaires « Jubilee Singers »¹⁷ faisant valoir leur répertoire de « negro-spirituals » et de « chants traditionnels », n'est ni plus ni moins authentique¹⁸ que la bouffonnerie profane des « negro minstrels ». Hiératisme et gesticulation sont, en l'occurrence, inséparables d'une même tradition (*lore*). Continuant d'exploiter la veine de la *minstrelsy*, les spectacles de vaudeville offriront par la suite des contrastes similaires, et donneront à Ethels Waters ou à Bessie Smith, mais également à Sophie Tucker, une fille d'émigrée russe, qui débuta en se noircissant le visage et que Sartre, dans *La Nausée*, décrira non sans quelque excuse, comme « une négresse »¹⁹, l'occasion de se faire connaître. De nos jours encore le « chitlin' circuit » – honni d'une certaine intelligentsia – continue avec un incontestable succès auprès des couches les plus populaires de la communauté noire « à répandre les pires stéréotypes raciaux²⁰ », pour la plus grande jubilation d'une assistance exclusivement noire.

17. De manière significative, c'est en effet à l'initiative des grandes universités noires (Fisk, Hampton, Tuskegee, etc.) que les troupes dites de *jubilee singers* ont popularisé la vogue du « negro-spiritual ».

18. Une authenticité que chaque camp revendiquait comme sienne dans les prospectus, les affiches et les encarts publicitaires.

19. « Quelques secondes encore et la négresse va chanter » (Sartre 1981 : 29). « La négresse chante. Alors on peut justifier son existence ? » (*Ibid.* : 209). L'auteur de *La Nausée* identifie en outre comme juif, Shelton Books, le compositeur afro-américain de *Some Of These Days*. Pour erronée qu'elle soit, cette double identification à contretemps, ne manque d'ailleurs pas de pertinence. Plus regrettable est sans doute, eu égard à la qualité de l'écoute sartrienne, la confusion de la clarinette de Ted Lewis avec un saxophone. Mais eu égard également à la pertinence littéraire du propos, à la façon dont l'auteur isole le jazz dans son altérité même, les erreurs factuelles de Sartre restent finalement de peu d'importance (Jamin & Séité 2006).

20. Henry Louis Gates, Jr. « The Chitlin Circuit » (in Elam Jr. & Krasner 2001 : 142). Loin d'ailleurs de désavouer ces spectacles, H. Gates soutient dans son article qu'il s'agit en l'occurrence d'une forme autonome – et peut-être la seule – de théâtre noir.

C'est dans le va et vient, réfracté à l'infini, de l'une à l'autre de ces figures travesties que se joue la dimension effective de la culture afro-américaine ; et c'est précisément dans cette oscillation bipolaire que « le champ jazzistique » acquiert épaisseur et densité. Dans la mesure où la pensée occidentale rejette la contradiction (tiers exclu aristotélicien) ou ne l'admet qu'à l'issue d'une complexe et douloureuse médiation historique (dialectique), ce voisinage immédiat des contraires subjugué l'Occident. Car il faut en effet l'exubérance affichée d'un Cab Calloway ou d'un Louis Jordan pour que l'art nuancé d'un Duke Ellington trouve à exprimer toute sa dimension signifiante, et les talents d'amuseurs de Calloway ou de Jordan ne sont, à leur tour, pas non plus pensables sans la profondeur ellingtonienne qu'ils sollicitent et vivifient à la fois. Peut-on vraiment, à l'issue de je ne sais quelle opération de criblage arbitraire, se pâmer à l'écoute de l'introduction de *West End Blues* et oublier les roulements de pupilles d'Armstrong, sans admettre que, précisément, cette cohabitation, en apparence incongrue, engendre le sublime ? Ce n'est pas non plus lorsqu'il interprète *Your Feet's Too Big*²¹ (*T'as de trop grands pieds*) que Fats Waller est le moins émouvant. Il se pourrait d'ailleurs que, par un jeu extrêmement élaboré de « signifiyin(g) », le morceau qu'interprète Fats Waller en 1939 tout en se plaçant dans la tradition burlesque des *minstrels*, puisse simultanément s'entendre comme une dénonciation de cette forme de spectacle, dans la mesure où les pieds démesurés de clown constituaient l'un des attributs réguliers de la *minstrelsy* de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Sauf à désigner un individu de sexe masculin (*Your girl, she likes you, she thinks you'e nice*), le « you » auquel la chanson se réfère, est du point de vue du récit, suffisamment flou pour prendre une valeur générale, et qui d'autre, en général, qu'un clown aurait des « extrémités pédestres abominablement grandes » ?

« *Don't want cha, cause ya feets too big*
Mad at you, cause your feets too big
I hate you, cause your feets too big
 [...]

Come on and walk that thing!
Oh, I never heard of such walkin'! Mercy!
 (*Your... your pedal extremities really are obnoxious*).
One never knows, do one. »

21. Composition de Benson et Fisher, interprétée par Fats Waller and His Rhythm (Fats Waller vocal et p, John Hamilton tp. Gene Sedic anches, Cedric Wallace b John Smith g, Slick Jones dm,) enregistrement du 3/11/1939 Victor 043348. Repris par le pianiste en 1941, le morceau avait au préalable été enregistré en 1935 par les « Ink Spots », un nom qui, en soi, connote le blackface.

« J'ai pas envie de toi, t'as de trop grands pieds
 Tu m'rends dingue avec tes trop grands pieds
 J'te déteste avec tes trop grands pieds.

[...]

Vas'y débarrasse moi le plancher
 Je n'ai jamais entendu un pas aussi lourd ! Pitié !
 (Tes... tes extrémités pédestres sont vraiment abominables)
 Personne ne peut soupçonner à quel point. »]

Initié sur un tempo moyen par une « pompe *stride* », mimétique d'une démarche pondéreuse²², ce *Feet's Too Big*, où se combinent pesanteur et légèreté, peut aussi être entendu comme une façon probable – pour l'amatteur éclairé et interprète privé de Bach que fut Fats Waller – de se moquer de lui-même, et d'exulter jovialement sa part de rage et de frustration, lui qui aurait souhaité faire également montre de l'étendue de son talent dans un registre plus sérieux.

Il faudra de surcroît que les Blancs, immigrés juifs pour la plupart, s'approprient à leur manière les rythmes afro-américains et y greffent leurs mélodies « standardisées » pour qu'au passage la hot music néo-orléanaise se transforme en jazz et subjugue le monde en devenant audible aux oreilles de l'Occident (Jamin & Séité 2006 : 26-30), quitte à se laisser mésestimer. On peut d'ailleurs se demander si, d'une façon générale, la culture afro-américaine ne se ressourcement pas, à intervalles réguliers, dans les détournements censés en caricaturer les manifestations. À quelque cent cinquante ans d'écart, il est frappant de constater que *Rapper's Delight* interprété sur vinyle en 1979 par le « Sugarhill Gang » – titre qui allait propulser le hip-hop sur le devant de la scène médiatique – présente d'étranges ressemblances avec la scie emblématique de Thomas « Darmouth » Rice, grâce à laquelle, dès 1829, les spectacles de *Blackface entertainers* deviendraient populaires, sous une forme ou sous une autre, pour une bonne centaine d'années. Argument du morceau, mise en scène de l'ego, évocation gestuelle etc., les convergences entre les deux univers paraissent pour le moins troublantes, même si la traduction dénature quelque peu cet air de famille, on pressent les rappeurs faire la roue de Jim Crow et l'on serait presque tenté de rajouter les « hop » et les « hip » du Sugarhill aux « wheel about » de T. D. Rice :

22. « Who's that walkin' round here ? / Mercy ! / Sounds like baby patter ! / Baby elephant patter, that's what I call it ! » [Qui donc marche comme ça par ici ? / Pitié ! / On dirait des pas de bébé / De bébé éléphant, veux-je dire !].

JIM CROW

« Come, listen all you gals and boys,
 Ise just from Tuckyhoe ;
 I'm goin, to sing a little song,
 My name's Jim Crow.

CHORUS

[after every verse]

Wheel about and turn about and do jis so,
 Eb'ry time I wheel about I jump Jim Crow. »

[« V'nez, écoutez ça les gars et les filles
 J'viens juste de "Fanfare lès Ploucs"
 Et j'vais vous chanter m'a p'tite chanson
 J'mappelle Jim Crow
 Tournoyez faites demi tour comme ça
 Quand j' tournoie c'est la danse de Jim Crow. »]

RAPPER'S DELIGHT

« Hop the hippie the hippie
 to the hip hip hop, a you dont stop
 the rock it to the bang bang boogie say up jumped the boogie
 to the rhythm of the boogie, the beat
 now what you hear is not a test I'm rappin to the beat
 and me, the groove, and my friends are gonna try to move your feet. »

[« Hop the hippie the hippie
 to the hip hip hop, n'arrêtez pas
 La secousse du bang bang boogie, allez-y sautez le boogie
 En rythme avec le boogie, le beat
 Que tu entends là n'est pas un test, je rappe sur le beat
 Moi, la zic, et mes potes on va te faire bouger les pieds. »]

Accoutrements, mimiques, postures, accessoires, prévalence du vocatif dans la syntaxe, usage des pseudonymes, etc., jusqu'à la gourmandise avec laquelle les rappeurs scandent le mot *nigger*, la scénographie du rap, au grand dam de certains, se complait à faire écho à la *minstrelsy* des temps

jadis²³. Mais ces résonances lointaines sont également perceptibles, voire évidentes, chez Louis Armstrong ou même chez Dizzy Gillespie, dans la soul des années 1960, ou dans le kunk des années 1970-1980, ou même dans l'attirail scénique déployé par l'« Arkestra » de Sun Ra, et les dispositifs de l'« Art Ensemble of Chicago ». Indice révélateur de cette continuité : alors que la tradition des *minstrels* était depuis quelque temps relativement tombée en désuétude sur la scène américaine, un artiste afro-américain comme Pigmeat Markham²⁴, dont la carrière avait débuté en 1917 – et envers qui les rappeurs ont une incontestable dette – continuait jusque dans les années 1950-1960 à se passer le visage au noir de fumée pour se produire sur scène à tel point que beaucoup présumaient... qu'il était blanc !

Un avatar culturel aussi ambigu que les *minstrels show* ne devient pensable que dans la mesure où le champ symbolique se caractérise comme le lieu susceptible, par excellence, de recueillir l'expression d'ambivalences, de paradoxes, de contradictions et d'équivoques, incompatibles avec les rigides exigences de la réalité. À partir du moment où, sous les traits de Jim Crow, Daddy Rice entrait publiquement dans la danse, le jeu prenait une consistance nouvelle : c'est l'ensemble de la culture américaine qui, à son corps défendant, se voyait précipité dans un régime généralisé de ce que l'on appellera *signifyin(g)*. Sous les traits de Jim Crow, un Blanc grimé en Nègre véhiculait sur scène une musique et une gestuelle jusqu'alors refoulées par la société blanche, et assurait le succès des mauvais traitements que les esclaves étaient supposés faire subir à la langue anglaise, conférant au passage ses lettres de noblesse à un parler dévastateur, puisque c'est précisément la musique propre de ce trait langagier – où l'accent, le rythme, le timbre et les effets, conditionnent le sens – qui allait désormais signaler la spécificité des productions littéraires américaines²⁵.

Il est difficile d'imaginer le mélange de jubilation et de dégoût, de placidité et de colère, de fierté et d'indignation, avec lequel la communauté noire put apprécier les évolutions de Jim Crow et de Zip Coon et de leurs innombrables épigones, ou entendre les échanges – musicaux et verbaux – entre Mister Tamboo et Mister Bones. Il n'est pas non plus facile de mesurer l'impatience qui pouvait inciter certains Afro-Américains à endosser

23. En conclusion de son *Raising Cain*, William Lhamon (1996 : 220-226) fait ressortir – iconographie à l'appui – comment la gestuelle du « *dancing for the eels* », en usage chez les Noirs de Catherine St. Market vers 1820 – où excellait, dit-on, un certain Bobolink Bob –, reprise et diffusée par la suite par les *minstrels* blancs, se retrouve finalement, à l'identique, dans les chorégraphies du rappeur M. C. Hammer.

24. Concernant Pigmeat Marckham, on peut écouter *Here Comes The Judge*, 1968, Chess.

25. On invoquera simplement à l'appui de cette affirmation la façon dont, sans distinction de race, les écrivains américains vont s'ingénier à rendre palpable le parler noir au sein de leur écriture.

publiquement les défroques scabreuses de ces personnages. Des oripeaux si précieux qu'ils n'ont, depuis lors, jamais été mis au clou ; on peut comprendre cette volonté de conservation puisque, de leurs mains, les Noirs en avaient eux-mêmes assemblé le costume²⁶.

Sur le versant blanc de la culture américaine, l'emprise durable de Jim Crow n'est ni moins manifeste ni moins tenace. Avec sa galerie de personnages outrés, s'exhibant à l'abri de leur maquillage, la *minstrelsy* permettait à une société blanche, aux prises avec ses propres démons, d'affronter sur le plan symbolique l'incompatibilité de pulsions contradictoires et de les assumer sous couvert de divertissement et de dérision ; une dérision peut-être autant tournée vers elle-même²⁷ que vers ses supposés modèles. Sous le masque noirci, sentiments de supériorité et de culpabilité, paternalisme et agressivité, envie et répulsion, mépris et admiration, etc., se télescopent et se fondent dans un processus ambivalent d'identification et de rejet. Dans le prolongement de la mascarade, des figures emblématiques aussi différentes que celles de Nick la Rocca et son Original Dixieland Jazz Band, Paul Whiteman et son jazz symphonique, Al Jolson, Fred Astair, Elvis Presley, ou Bob Dylan assumeront par la suite, chacune à leur manière, la descendance ramifiée des *Blackface entertainers* avec, à des degrés divers, la secrète conviction d'améliorer leurs modèles. L'ère des *minstrels* ouvrait donc une possibilité inédite : ces spectacles burlesques, hauts en couleur, et populaires – tant pour les Blancs que pour les Noirs – permettaient enfin d'accomplir culturellement ce que la société américaine appelait de ses vœux mais proscrivait dans les faits : l'échange des rôles entre les Noirs et les Blancs. Dans le sillage des *Blackface minstrels*, c'est essentiellement dans le cadre de la culture du spectacle, et par le truchement des baladins, que l'épineuse question de la cohabitation des races aura pu s'esquisser sur le sol américain :

« Les Blancs jouant à être des Noirs et les Noirs jouant à être des Blancs ont ainsi continuellement redessiné le fondement le plus durable et le plus expressif de la vie américaine » (Lhamon 1996 : 281).

Le sport s'imposera de son côté comme le lieu autorisé de leur mutuelle confrontation.

26. Plusieurs des récits se proposant de véhiculer la légende de Jim Crow rapportent l'anecdote selon laquelle Rice aurait acheté les loques du garçon d'écurie qui lui aurait prétendument servi de modèle. On ne peut guère faire plus authentique !

27. En caricaturant l'opéra et ses grands airs, les tragédies de Shakespeare, ou encore l'obscurité des conférences scientifiques, c'est contre l'emphase de la culture d'élite occidentale que les *minstrels* dirigeaient en partie leurs charges, opposant à la prétendue universalité de ces modèles savants la singularité d'une création populaire en train de trouver ses marques.

Le « champ jazzistique » s'est précisément constitué comme le réservoir, aux eaux sans cesse renouvelées, où confluent les deux courants – le Noir et le Blanc –, chacun issu des versants opposés – et de pente inégale – qui délimitent l'empan de la culture américaine et lui confèrent son originalité. Ce n'est donc ni un hasard ni une trouvaille anecdotique si on a baptisé « Âge du jazz » le moment crucial où, s'affranchissant une fois pour toutes de ses références européennes²⁸, la culture américaine, devenant pleinement consciente d'elle-même, entrait dans l'âge adulte. Dût-elle encore occasionnellement pratiquer l'enfantillage. Mais pour que le jazz devînt définitivement capable « d'inverser les signes de la présence sonore et de la présentation de soi (du noir au blanc et du blanc au noir, prolongeant en cela les chants et les danses *blackface* ainsi que les pantomimes de *minstrels*) » (Jamin & Seité 2006 : 9), encore lui fallait-il trouver ses passeurs adéquats. Venus d'une autre altérité, gangsters italiens et émigrés juifs²⁹ assureront, chacun à leur manière, cette indispensable médiation (Morris 2002 ; Jamin & Seité 2006). Devenue à ce prix, pleinement « américaine », la nouvelle musique pourrait, sous son nom propre³⁰, déferler presque simultanément sur l'Europe.

Clermont-Ferrand
christianbethune@aol.com

MOTS CLÉS/KEYWORDS : minstrels – *blackface* – masque/*mask* – origines du jazz/*history of jazz* culture américaine/*North American culture* – dérision/*derision* – études afro-américaines/*African-American studies*.

28. Dans les spectacles de minstrels les références à la culture européennes restent omniprésentes ; même à être systématiquement tournés en dérision, la mythologie grecque, la rhétorique latine, la phraséologie politique, Shakespeare, le drame bourgeois, l'opéra italien ou le lied allemand sont régulièrement convoqués par les *Blackface entertainers*.

29. Parfois aussi gangsters (Morris 2002).

30. Que ce nom propre soit adéquatement celui de « jazz » demeure en l'occurrence une question ouverte.

- Bean, Annemarie, James V. Hatch & Brooks McNamara, eds
1996 *Inside the Minstrel Mask : Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy*. Hanover, Wesleyan University Press.
- Bean, Annemarie
2001 « Black *Minstrelsy* and Double Inversion, circa 1890 », in Harry J. Elam & David Krasner, eds, *African-American Performance and Theater History : A Critical Reader*. Oxford-New York, Oxford University Press : 170-191.
- Cockrell, Dale
1997 *Desmons of Disorder : Early Blackface Minstrels and their World*. Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Elam, Harry J. & David Krasner, eds
2001 *African-American Performance and Theater History : A Critical Reader*, Oxford-New York, Oxford University Press.
- Ellison, Ralph Waldo
2003 *The Collected Essays on Ralph Ellison*. Ed. by John F. Callahan. New York, Modern Library.
- Fabre, Geneviève
1982 *Le Théâtre noir aux États-Unis*. Paris, Éd. du CNRS.
- Gates, Henry Louis
1987 *Figures in Black : Words, Signs & the « Racial » Self*. New York, Oxford University Press.
1988 *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York, Oxford University Press.
2001 « The Chitlin Circuit », in Harry J. Elam & David Krasner, eds, *African-American Performance and Theater History : A Critical Reader*. Oxford, New York, Oxford University Press.
- Jamin, Jean & Yannick Seitgé
2006 « Anthropologie d'un tube des Années Folles », *Gradhiva* 4 nouv. sér. : 5-33.
- Jones, Leroi (Amiri Imamu Baraka)
1969 *Musique noire*. Paris, Buchet-Chastel.
- Hegel, G. W. F
1997 [1835-1838] *Esthétique*. Éd. de H. G. Hotho, trad. de Charles Bénard, revue et complétée par Benoît Timmermans et Paolo Zacharias. Paris, Le Livre de poche, 2 vol.
- Lemire, Elise Virginia
2002 « *Miscegenation* » : *Making Race in America*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Levet, Jean-Paul
2003 « *Talkin' that Talk* » : *le langage du blues et du jazz*. Lille, Kargo / Nîmes, L'Éclat.
- Levine, Lawrence W.
1977 *Black Culture and Black Consciousness : Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York, Oxford University Press.
- Lhamon, William T. Jr.
1996 « Ebery Time I Wheel About I Jump Jim Crow : Cycles of Minstrel Transgression from Cool White to Vanillia Ice », in Annemarie Bean, James V. Hatch & Brooks McNamara, eds, *Inside the Minstrel Mask...* : 275-284.
1998 *Raisin Cain : Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Mahar, William J.
1999 *Behind the Burnt Cork Mask : Early Blackface Minstrelsy and Antebellum American Popular Culture*. Urbana, University of Illinois Press.

Morris, Ronald L.

2002 [1980] *Le Jazz et les gangsters, 1880-1940*. Trad. de l'américain par Jacques B. Hess. Paris-New York, Le Passage.

Sartre, Jean-Paul

1981 [1938] *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*. Éd. établie par Michel Contat et Michel Rybalka. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de La Pléiade »).

Saxton, Alexander

1996 « Blackface *Minstrelsy* », in Annemarie Bean, James V. Hatch & Brooks McNamara, eds, *Inside the Minstrel Mask...* : 67-85.

Scheytt, Jochen

The Minstrel Show (<http://www.jochenscheytt.de/minstrelshow/minsocial.html>).

Sonnega, William

2001 « Beyond a Liberal Audience », in Harry J. Elam & David Krasner, eds,

African-American Performance and Theater History: A Critical Reader. Oxford-New York, Oxford University Press : 81-116.

Southern, Eileen

1976 *Histoire de la musique noire américaine*. Paris, Buchet-Chastel. [Éd. orig. amér. : 1971; trad. par Claude Yelnick.]

Stanfield, Peter

2005 *Body and Soul: Jazz and Blues in American Film, 1927-1963*. Urbana, University of Illinois Press.

Stearns, Marshall & Jean Stearns

1994 [1968] *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. With a new foreword & afterword by Brenda Bufalino. New York, Da Capo.

Toll, Robert C.

1974 *Blackening up: The Minstrel Show in Nineteenth Century*. New York, Oxford University Press.

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Christian Béthune, *Minstrelsy*. — Premières manifestations d'une culture spécifiquement américaine, les spectacles de *minstrels* sont nés d'un complexe entrecroisement de la culture afro-américaine déjà diffuse sur l'ensemble du territoire des États-Unis et d'une culture blanche cherchant à s'autonomiser du modèle européen dont elle restait tributaire sur le Nouveau Monde. Dans un jeu complexe et toujours ambivalent de masques caricaturaux et de postures burlesques, la dérision tiendra lieu de médiation et rapprochera les deux univers. Ce schéma d'interactions imbriquées porte non seulement les prémisses du jazz, mais il se révèle en quelque sorte comme le modèle régulateur de l'ensemble de la culture américaine. Chacun à leur manière, Noirs et Blancs ne cesseront d'y confronter leur créativité dans un double processus de rivalité et de coopération.

Christian Béthune, *Minstrelsy*. — Minstrel shows, the first visible sign of a specifically American culture, arose out of a complicated mixture of Afro-American culture, which was already disseminated throughout the United States, and a white culture, which was seeking to break with the still prevailing European model. In a complex, always ambivalent interplay between caricatural masks and burlesque postures, mockery brought these two worlds closer. This pattern of interactions holds not just for the origins of jazz; it also turns out to be a sort of model for regulating all American culture. Through creativity, whites and blacks unfailingly vied in their own way with each other in a double process of rivalry and cooperation.