Le populaire dans tous ses états

« Peaux blanches, masques noirs » – A propos du « blackface »

vendredi 23 avril 2021, par NOIRIEL Gérard (Date de rédaction antérieure : 13 avril 2021).

Dans mon blog d'aujourd'hui, j'ai voulu saluer la réédition du livre de William T. Lhamon, *Peaux Blanches, masques noirs* aux éditions Zones Sensibles (mars 2021), en reproduisant la postface que j'ai écrite afin de montrer l'importance de cet ouvrage pour tous ceux qui veulent comprendre comment des artistes de milieux populaires ont pu s'approprier et adapter aux exigence de leur temps et de leur milieu un type de spectacle inventé par des esclaves noirs sur le port de New York au début du XIXe siècle et qui a perduré jusqu'à nos jours dans la gestuelle des rappeurs et des danseurs de hip hop.

J'ai lu avec enthousiasme la première édition française de ce livre parue aux éditions de l'Eclat en 2008 (avec une préface de Jacques Rancière, reproduite dans cette nouvelle version) car je cherchais désespérément à ce moment-là des études susceptibles de m'aider dans ma recherche sur l'histoire du clown Chocolat (cf *Chocolat. La véritable histoire d'un homme sans nom*, Bayard, 2016). *Peaux blanches, masques noirs* occupe une place à part sur les rayons de ma bibliothèque parce que je m'en suis beaucoup servi pour avancer dans mon travail d'historien, mais aussi pour m'orienter dans les débats souvent confus sur la question raciale.

Commençons par la recherche. Lorsque j'ai débuté les investigations qui ont abouti à la publication d'une biographie du premier artiste noir ayant connu la célébrité en France, je me suis d'emblée heurté aux limites des deux modèles de l'histoire culturelle que critique Jacques Rancière dans sa préface. Je ne pouvais pas m'inscrire dans les pas d'une historiographie, longtemps dominante, qui a constamment décrit cet artiste sous les traits d'un abruti, tout juste bon à recevoir les coups du clown blanc, le génial Foottit, présenté comme celui qui aurait à lui seul inventé la comédie clownesque (l'exemple le plus caricatural de cette perspective est l'ouvrage de Tristan Rémy, *Les Clowns*, Paris, Grasset, 1945). Mais je me suis rapidement rendu compte que les historiens culturels qui s'étaient surtout préoccupés de dénoncer cette idéologie raciste ne me seraient pas d'un grand secours, eux non plus. L'ouvrage sur les *Zoos humains* (La Découverte, 2002) publié sous la direction de Pascal Blanchard, présente les Noirs de France uniquement comme des victimes, enfermés dans des cages et exhibés comme des bêtes sauvages. Le *Paris Noir* (Hazan, 2001) auquel a aussi contribué cet auteur, s'intéresse aux artistes noirs des XIXe-XXe siècles, mais en ne prenant en considération que les élites. Les artistes des milieux populaires, comme le clown Chocolat, sont ignorés ou réduits aux caricatures que les dominants ont données d'eux. Le stéréotype du nègre souffre-douleur du clown blanc n'est pas invalidé, mais consolidé, bien qu'il soit dénoncé. Le désintérêt pour la personne qui se cachait derrière ce clown explique les nombreuses erreurs concernant son identité, l'occultation de son passé d'esclave et des combats qu'il a menés pour défendre sa dignité.

En cherchant d'autres références qui pourraient m'aider dans ma recherche, je suis tombé sur le livre de William Lhamon. Bien qu'il soit centré sur les États-Unis, j'ai été d'emblée frappé par la

similitude de ses constats avec ce que j'avais moi-même observé, à propos de la France : « Cette gêne ressentie devant le racisme blanc, affichée dans les années 1950 et 1960, a tellement déterminé les réactions du public que le simple fait de souligner les stéréotypes du spectacle ménestrel a servi de stratégie analytique confortable pour toute une vague d'historiens » (p. 24). Lhamon ajoute que son but n'est nullement de nier, encore moins d'excuser, les dimensions misogynes ou racistes du blackface, mais de rompre avec cette historiographie antiraciste pour « analyser la multiplicité des aspects du blackface dont la pratique et les effets, loin d'être figés, sont fluctuants » (p. 25). Pour rendre compte de cette complexité, il fallait faire l'effort d'appréhender l'histoire du blackface en adoptant, autant que possible, le point de vue des acteurs : « J'essaie d'en retrouver la perception originale dans l'espoir de saisir quelque chose de cette première culture populaire américaine » (p. 45). J'ai suivi la même démarche, en l'adaptant à mon objet d'étude qui consistait à raconter l'histoire de Chocolat, un esclave cubain dont je ne connaissais que le prénom (Rafael) – car la République française ne lui a jamais donné d'état civil – et dont la couleur de peau a été utilisée pour le désigner publiquement à la fois en tant que clown et en tant qu'être humain.

En lisant *Peaux blanches, masques noirs*, j'ai mieux compris les raisons méthodologiques qui expliquaient les limites de l'historiographie antiraciste telle qu'elle est mise en œuvre dans les ouvrages cités plus haut. Les sources essentielles sur lesquelles ils s'appuient sont composées d'images : des caricatures, des dessins, des photographies. Or, comme nous l'explique William Lhamon, pour faire l'histoire du spectacle vivant, on ne peut pas se contenter de critiquer des images. Ce n'est pas un hasard si l'auteur a choisi comme sous-titre du livre *Performances du blackface*. Le mot « performance » met l'accent, en effet, sur des pratiques artistiques, notamment gestuelles, ce qui exige de prendre en compte les activités de tous les individus qui y participent, non seulement les artistes, mais aussi leurs publics.

L'intérêt d'une démarche centrée sur la performance, c'est donc qu'elle incite à examiner la relation qui se noue entre l'artiste et ceux qui le regardent ou qui l'écoutent. Dès le début du XIXe siècle, quand les esclaves noirs gesticulaient sur le port de New York pour des anguilles, « ces danses s'adressaient à plusieurs publics, qui eux-mêmes leur attribuaient des valeurs différentes » (p. 21). Cette phrase de Lhamon m'a conduit à prendre en compte la diversité des auditoires devant lesquels Rafael présentait ses clowneries. Le public type de la Belle Époque était aux antipodes du public populaire et cosmopolite qui s'activait sur le port de New York au début du XIXe siècle. Le clown Chocolat a fait l'essentiel de sa carrière au Nouveau Cirque, l'un des lieux de réjouissance les plus huppés de Paris, fréquenté surtout par des membres de l'aristocratie (qu'on appelait alors la « high life »). Pour plaire à ce public, il ne pouvait pas revêtir l'accoutrement dépenaillé de Jim Crow. Au contraire, il portait un beau costume et un haut de forme. À première vue, il ressemblait comme deux gouttes d'eau au personnage caricatural du minstrel show qui se ridiculisait en essayant de singer le Blanc. Voilà pourquoi Foottit, le clown blanc avec lequel Chocolat a formé un célèbre duo, ne cessait de le corriger en lui administrant des gifles et des coups de pied aux fesses.

Je me suis demandé pourquoi le premier artiste noir de la scène parisienne avait fait l'essentiel de sa carrière dans un haut lieu de la culture aristocratique, et pourquoi le sketch du clown blanc rossant le clown noir faisait rire cette noble assemblée. Là encore, l'ouvrage de Lhamon m'a beaucoup aidé car il déconstruit l'équivalence entre couleur de peau et race. Il montre que, dans un premier temps, les spectacles blackface étaient joués par des hommes et des femmes de toutes races et classes ; qu'ils étaient appréciés par des publics très divers, rassemblant des travailleurs de toutes origines : immigrants européens, esclaves, noirs libres, etc. Les ouvriers blancs pouvaient alors s'identifier aux personnages qui s'agitaient devant eux et dissocier, du même coup, la couleur de peau et la race, en utilisant par exemple le cliché du « Blanc » pour désigner les représentants de la classe dominante qu'ils combattaient.

J'ai transposé ces réflexions pour avancer dans ma propre recherche. Depuis le XVIIIe siècle, le fait d'avoir un domestique noir à son service était un signe de distinction aristocratique. Les nobles qui fréquentaient le Nouveau Cirque s'identifiaient à Foottit et riaient de bon cœur quand il cognait sur Chocolat car cela leur rappelait certainement les moments où ils avaient eux-mêmes corrigé leur nègre. Néanmoins, de même que les ouvriers de New York avaient parfois utilisé le mot « blanc » pour nommer les riches et les privilégiés, de même les aristocrates voyaient dans le personnage du « nègre prétentieux » la caricature de tous les parvenus issus de la bourgeoisie qui menaçaient leurs privilèges, notamment les juifs et ceux qu'ils appelaient « les rastaquouères ». L'histoire du clown Chocolat montre donc clairement comment le mépris racial s'est conjugué au mépris social pour alimenter le rire de ceux qui se croyaient supérieurs aux autres.

Les réflexions de Lhamon sur la diversité des publics qui assistaient aux performances de blackface m'ont également aidé à comprendre que Rafael avait trouvé des alliés parmi ceux qui assistaient à ces clowneries. J'ai constaté en effet que le point de vue méprisant des aristocrates n'était pas partagé par tous les journalistes qui écrivaient des comptes rendus sur les spectacles de cirque. Certains d'entre eux étaient particulièrement élogieux sur les performances du clown Chocolat, même dans des quotidiens comme le *Figaro* qui était, à l'époque, l'une des grandes références dans le domaine culturel. Les spécialistes de la comédie clownesque exprimaient fréquemment leur admiration pour les gesticulations de cet artiste noir, parce que c'était l'une des premières fois que la gestuelle des esclaves afro-américains était présentée sur une grande scène française. Rafael a sans doute saisi ces éloges comme une planche de salut, ce qui lui a permis d'échapper aux rôles stéréotypés qui étaient les siens à ses débuts pour mener une carrière d'artiste où il a pu jouer tous les rôles (y compris Othello), à condition de rester dans les limites de la comédie clownesque.

« Notre tâche est de redonner un sens au clin d'œil signifiant qui nous est d'abord apparu comme un tic ». Ce conseil du philosophe anglais Gilbert Ryle, que William Lhamon reprend à son compte (p. 169), m'a aidé à comprendre les moyens dont Rafael s'était emparé pour manifester sa résistance à l'ordre établi. Cet artiste analphabète, qui ne parlait même pas le français quand il est arrivé en France, ne pouvait pas utiliser les ressources du langage pour protester contre les stéréotypes racistes dont il était souvent la victime. Sa seule arme était son jeu de scène, fait de gesticulations que les commentateurs qualifiaient souvent d'« épileptiques ». En regardant attentivement les sketches de Foottit et Chocolat qui ont été filmés par les frères Lumières, j'ai réalisé que ces « tics » (pied de nez, pirouette, tremblements, etc.) étaient effectivement des « clins d'œil » exprimant une résistance contre l'ordre établi qu'incarnait Foottit. Même si tout le monde l'a oublié, parce que le nez rouge a remplacé la peau noire, le clown Chocolat fut en effet le premier auguste associé au clown blanc.

Comme le dit Lhamon, « en préservant leur identité derrière un masque, les individus disciplinés apprennent à vivre avec la défaite et continuent à évoluer dans ce cadre » (p. 183). Ils sont donc dans l'obligation d'agir « avec ce qu'ils ont sous la main, même si le matériau dont ils disposent est hétérogène et confus » (p. 25). Rafael n'avait pas d'autre choix que d'utiliser le surnom péjoratif que les Blancs lui avaient donné, pour en faire un masque à l'abri duquel il a pu donner libre cours à ses talents d'artiste. En mobilisant ainsi les maigres ressources qu'il avait à sa disposition pour sauver sa dignité, Rafael a captivé la seule partie de ses publics qui ne prenait pas ses clins d'œil pour des tics : les enfants de la high life, lesquels ont fait du clown noir l'un de leurs héros préférés, au point de casser leur tirelire pour l'aider à survivre quand il est tombé dans la misère. La jeunesse parisienne s'identifiait à cet artiste noir, présenté comme un « grand enfant », et prenait plaisir à le voir échapper au pouvoir disciplinaire de Foottit, le clown blanc qui incarnait l'autorité et la loi du père. Les adultes qui avaient su garder vivante en eux la partie de leur identité qui venait de leur enfance furent, eux aussi, fascinés par les performances du duo Foottit et Chocolat. L'exemple le plus frappant est celui de Henri de Toulouse-Lautrec. Issu d'une famille aristocratique et grand

amateur de cirque, il fut l'ami des deux clowns qu'il entraînait avec lui dans ses virées nocturnes et bien arrosées.

Afin de faire comprendre les difficultés que rencontre l'historien qui veut donner une interprétation juste du comédien blanc grimé en noir pour les besoins d'une performance, Lhamon fait référence à la célèbre figure du lapin-canard proposée par Ludwig Wittgenstein : est-ce un canard, ou est-ce un lapin ? « Un peu comme le comédien blanc en blackface : est-il blanc ? Est-il noir ? » (p. 172). J'avais cette question en tête lorsque j'ai découvert la lithographie de Toulouse-Lautrec intitulée *Chocolat dansant dans un bar*. Ce que nous montre le peintre, c'est effectivement un lapin-canard puisque la gestuelle de Chocolat associe la posture typique de Jim Crow dans le spectacle de ménestrel (symbolisée par le genou fléchi) et la posture typique du danseur classique symbolisée par l'autre jambe tendue, pour donner l'impression de porter le poids du corps sur la pointe de son pied. La fascination de Toulouse-Lautrec pour ce duo de clowns s'explique parce qu'il voyait en eux les deux facettes de son identité : l'aristocrate incarné par Foottit et l'être anormal, souffrant d'un handicap insurmontable, incarné par Chocolat. On a ici une parfaite illustration de ce qu'écrit Jacques Rancière dans la préface du présent livre, à propos du blackface : « Ressemblance et dissemblance, fascination et répulsion tournent et retournent dans cette appropriation des différences » (p. 12-13).

Le dernier point sur lequel je voudrais insister pour montrer ce que m'a apporté ce livre concerne le rapport entre pratiques et discours. Lhamon nous explique comment et pourquoi les performances blackface jouées par des artistes de milieux populaires ont été progressivement accaparées par les élites. Dès le milieu du XIXe siècle, ce type de spectacle est tombé entre les mains d'entrepreneurs qui en ont fait un divertissement commercial inoffensif. Après l'abolition de l'esclavage, les mouvements racistes ont politisé le blackface pour légitimer la ségrégation raciale (les « lois Jim Crow ») en exploitant tout ce qui apparaissait dans ces spectacles comme une caricature méprisante des Afro-Américains. C'est cette vision réductrice du blackface que reprendront à leur compte les antiracistes en lutte contre les discriminations raciales. Ce qui était utilisé au départ pour célébrer l'union des races est aussi devenu un moyen de mépris racial.

Sans contester, bien évidemment, la légitimité et la nécessité du combat antiraciste, Lhamon montre que le passage de la performance au discours sur la performance nous a fait oublier que « des hommes et des femmes de toutes origines [qui ne voulaient pas] se laisser canaliser par la classe moyenne » ont mené, à leur manière, un combat « interracial » contre le racisme (p. 25). Cette réflexion sur le rôle que jouent les discours publics pour discréditer des pratiques populaires et les jeter aux oubliettes débouche sur une question que l'historien doit se poser à lui-même, étant donné qu'il appartient, lui aussi, à la classe moyenne. Après avoir noté que le symbole le plus significatif du corps afro-américain mis en scène dans les performances blackface n'était pas le visage noirci mais le genou fléchi (que l'on retrouve aujourd'hui dans le hip hop), Lhamon écrit : « À force de reprendre ces modèles, j'ai appris certains des gestes que j'admire depuis le début de mes recherches » (p. 261). En suivant son exemple, je me suis demandé comment je pourrais communiquer ce que m'avait appris le clown Chocolat en utilisant un autre langage que celui des universitaires. C'est ce qui m'a incité à travailler avec des artistes pour créer une performance intitulée Chocolat blues, qui est gesticulée depuis de nombreuses années dans les écoles et les centres sociaux, grâce au comédien Gora Diakaté, qui interprète avec brio ce « seul en scène » produit par l'association DAJA avec le soutien du bureau de théâtre Les Petits Ruisseaux (voir notre site http://www.daja.fr).

À l'heure où quelques penseurs mal informés croient révolutionner la recherche en sciences sociales en agitant la bannière de « l'intersectionnalité », *Peaux blanches, masques noirs* prouve qu'il ne suffit pas de croiser les seuls critères de la classe, de la race et du genre, pour expliquer les comportements sociaux car les fils avec lesquels les individus tissent leur identité sont bien plus nombreux, plus complexes et plus enchevêtrés. Comme le souligne William Lhamon, « la difficulté est de réussir à entendre toutes les notes de la partition dont la plupart sont des blue notes, ces

notes baissées d'un demi-ton par rapport à la partition » (p. 89). C'est cette difficulté que ne parviennent jamais à résoudre ceux qui n'ont que le son de la grosse caisse des théoriciens pour faire entendre leur petite musique.

Je voudrais maintenant prendre appui sur l'ouvrage de Lhamon pour aider les lecteurs à réfléchir aux polémiques concernant le « blackface » qui reviennent de façon récurrente dans l'actualité depuis quelques années.

La première affaire de ce genre ayant connu un fort retentissement a eu lieu en 2015, lorsque deux salariés de l'entreprise BVA ont diffusé sur YouTube une courte vidéo d'entreprise dans laquelle l'un des deux arborait une blackface. Toutefois, c'est seulement en 2017 que le sujet est devenu quasiment une affaire d'État, quand Antoine Griezmann, l'un des leaders de l'équipe de France de football, a posté sur son compte Twitter une photo de lui, prise lors d'une soirée déguisée, où il apparaissait le visage noirci avec une coupe de cheveux « afro ».

Les polémiques sur le blackface ont touché ensuite le monde du spectacle vivant. En 2018, les militants du Conseil représentatif des associations noires (CRAN) et de l'Alliance noire citoyenne (ANC) ont protesté contre une affiche, collée sur les murs de Dunkerque, annonçant le « bal des Noirs », organisé dans le cadre du carnaval de la ville, parce qu'elle montrait des visages grimés en noir, de façon grotesque. Ils ont déposé ensuite un recours auprès du tribunal administratif pour faire interdire cette réjouissance, mais le tribunal ne les a pas suivis.

En mars 2019, des militants du CRAN et de l'Union nationale des étudiants de France (UNEF) ont bloqué les portes de la Sorbonne pour interdire une représentation des *Suppliantes*, une pièce d'Eschyle mise en scène par Philippe Brunet, parce que des comédiens blancs utilisaient des masques et des maquillages noirs pour représenter les Danaïdes (des personnages africains).

Lorsqu'on examine ces polémiques en ayant en tête ce que nous a appris William Lhamon, on comprend immédiatement qu'elles reposent sur une définition extrêmement restrictive du blackface. À la différence des États-Unis, où ce terme est depuis longtemps passé dans le langage courant, en France il était inconnu de la plupart des gens jusqu'à ce qu'il fasse irruption sur les réseaux sociaux. Étant donné que l'une des fonctions essentielles de ces réseaux est de diffuser des images (des vidéos sur YouTube et des photos sur les autres plates-formes), il n'est pas surprenant que le « blackface » ait été réduit à la représentation visuelle d'un visage blanc grimé en noir. À cela s'ajoute le fait que les réseaux sociaux sont des entreprises capitalistes qui font des profits en exploitant les gisements émotionnels enfouis en chacun de nous et qui nous poussent à plaindre des victimes et à dénoncer des coupables. Ces ressources ont été mobilisées par un petit nombre de militants, issus pour la quasi-totalité d'entre eux de la classe moyenne intellectuelle, qui ont joué un rôle essentiel dans la politisation du blackface. Ils ont repris à leur compte les discours stéréotypés qui, depuis longtemps aux États-Unis, dénoncent le blackface comme une forme de racisme. Les porte-parole du CRAN ont même été plus loin en affirmant que « le blackface n'est pas seulement un acte raciste, il a partie liée avec le crime contre l'humanité ». Le port de Dunkerque ayant participé à la traite négrière sous l'Ancien Régime, le fait que des personnes blanches puissent se grimer en noir pendant le carnaval, est vu comme une forme de complicité. « Qu'ils le sachent ou non, les carnavaleux d'aujourd'hui qui se déguisent "en Noirs", c'est-à-dire en "sauvages", sont les héritiers de cette histoire. » (cf Louis-Georges Tin, « Le blackface est l'envers grimaçant de l'esclavage », *Le Monde*, 10 février 2018).

Ces militants antiracistes mobilisent ainsi la science historique, ou plutôt ce qu'ils en connaissent, comme un argument d'autorité pour défendre leurs opinions de citoyen. Quand les personnes incriminées dénoncent un procès d'intention, leur plaidoyer est balayé au nom du « racisme systémique ». Même si ce n'est pas intentionnel, les Blancs qui se griment en noir cautionnent

inconsciemment le racisme. Les accusés ne peuvent donc plus rien répondre car par définition la vérité de ce qu'ils disent leur échappe. Ils sont dans l'incapacité de justifier leur raison d'agir car c'est l'intellectuel militant qui détient le pouvoir de tracer la ligne de démarcation entre le racisme et l'antiracisme.

C'est ce qu'ont découvert, à leurs dépens, ceux qui avaient utilisé ce type de déguisement sur les réseaux sociaux pour faire passer un message qu'ils pensaient être antiraciste. Shera Kerienski, qui s'était grimée en noir sur YouTube en 2017, afin de dénoncer le manque de cosmétiques pour peaux noires, a fait les frais de ce genre de procès. Même constat pour Antoine Griezmann : il a eu recours au blackface dans une intention qu'il croyait louable, puisqu'il avait voulu rendre hommage à un joueur de basket afro-américain, membre des Harlem Globetrotters. Dès que la polémique a commencé à enfler, ces deux internautes ont immédiatement supprimé ces blackfaces et se sont confondus en excuses. Leur *mea culpa* s'explique bien sûr par le fait qu'ils utilisent les réseaux sociaux pour cultiver leur notoriété. Mais c'est aussi parce que ce ne sont pas des intellectuels. Ils n'ont donc pas les moyens de mobiliser les arguments que Lhamon développe dans son livre pour répondre à ceux qui les traitent de « racistes ».

Ces affaires montrent néanmoins qu'il ne faut pas attribuer trop d'importance aux réseaux sociaux. Si elles ont rencontré un fort écho dans le débat public, c'est parce qu'elles ont été relayées et amplifiées par la presse écrite et les chaînes télévisées. La question raciale est devenue un objet de prédilection pour les médias qui ont besoin d'alimenter chaque jour de nouvelles polémiques, afin d'accroître leur audience et donc leurs recettes publicitaires. Les journalistes de la presse écrite ont été contraints de s'adapter à ce nouvel âge de la communication de masse, en exploitant eux aussi les ressources émotionnelles qu'offrent les réseaux sociaux.

Le blackface est ainsi devenu une affaire politique qui oppose entre eux ceux que j'appelle « les professionnels de la parole publique ». À droite (*le Figaro*, *Valeurs Actuelles*, *Le Point*…), les opérations commando du CRAN sont dénoncées comme des atteintes intolérables à la liberté d'expression. À gauche (*Les Inrocks*, *Libération*, Médiapart…), au contraire, critiquer par tous les moyens ceux qui se griment le visage en noir est nécessaire car c'est une façon de lutter contre le « racisme systémique » qui gangrène la France d'aujourd'hui, selon eux.

Peaux blanches, masques noirs permet d'inscrire ces polémiques dans la longue durée des affrontements qui ont jalonné l'histoire du blackface. Ces affrontements confirment le constat de Lhamon quand il écrit : « Des images ou des dictons deviennent des stéréotypes, et un récit fait autorité, à partir du moment où un groupe culturel concurrent a suffisamment de pouvoir pour réprimer tout sauf un des sens accumulés avec le temps que ces talismans culturels véhiculent » (p. 111). Dans la France d'aujourd'hui, le récit qui « fait autorité » est celui qui réduit le blackface à une image (le visage blanc grimé en noir) et qui établit une équivalence entre blackface et racisme. Toutefois, Lhamon ajoute que ces récits dominants conservent toujours des « réserves cachées », dont peuvent s'emparer ceux qui ne veulent pas suivre la doxa du moment. La meilleure réponse que les amateurs de carnaval, que ce soit à Dunkerque ou ailleurs, pourraient apporter à ceux qui les accusent de racisme, serait sans doute d'explorer les « réserves cachées » du blackface pour enrichir la palette de leurs propres performances.

Gérard Noiriel

P.-S.

• Le populaire dans tous ses états. Publié par GN le 13 avril 2021 :
https://noiriel.wordpress.com/2021/04/13/peaux-blanches-masques-noirs-a-propos-du-blackface