William T. Lhamon Jr.

PEAUX BLANCHES, MASQUES NOIRS

Performances du blackface, de Jim Crow au hip-hop

Traduit de l'anglais (États-Unis)
par Sophie Renaut

Préface de Jacques Rancière

Postface de Gérard Noiriel

2021
ZONES SENSIBLES
Pactum serva

SOMMAIRE

Préface *11*

I Danser pour des anguilles au marché Sainte-Catherine *19*

II Endurance du blackface *81*

III C'est la faute à Caïn *149*

IV À la recherche de Jim Crow *189*

Postface *273*

Notes *283*

Table des illustrations *312*

Index *315*

Remerciements *319*

Pour F.

PRÉFACE

Voici un livre qui donnera le vertige à ceux qui sont habitués aux standards de l'histoire culturelle. En gros celle-ci oscille entre deux modèles : il y a le modèle disciplinaire qui montre comment les élites cultivées ont imposé leur loi à la sauvagerie des classes subalternes. Celui-ci s'identifia jadis à la téléologie des lumières conquérantes. Mais depuis longtemps déjà, il se confond avec l'histoire de l'oppression culturelle en montrant comment les classes dominantes et les pouvoirs étatiques ont lentement policé les mœurs populaires rebelles, et désamorcé leur potentiel subversif, en jouant à la fois de la stigmatisation et de la récupération et comment elles ont, à l'inverse, inculqué au peuple les valeurs et les images qui servaient leur maîtrise et rendu désirables pour les subalternes, les manières de faire et de dire des classes cultivées. Il y a le modèle opposé et complémentaire, qui fait de la culture dominante une mince pellicule sous laquelle circule le sang vif des cultures qui traduisent l'identité des groupes sociaux, ethniques, sexuels ou autres. Ce point de vue veut subvertir le modèle dominant, mais il le fait en majorant ses partis-pris substantialistes, en conférant à l'autre les privilèges du même et en faisant de la culture une possession collective qui exige d'être affiliée.

Ces deux modèles ont été fortement remis en cause par des anthropologues comme Clifford Geertz ou Richard Price, qui ont mis l'accent sur les performances et les transactions complexes que recouvre l'histoire des propriétés et des transmissions culturelles. William T. Lhamon Jr. radicalise ce déplacement en proposant la singularité d'une culture sans propriété, résumée en

un mot exemplairement soustractif : un *lore,* dit-il, un vieux mot anglais qui désigne un tissu de savoirs et de récits transmis par la tradition. Mais depuis longtemps nous ne le connaissons plus que sous sa forme composée, le *folklore* : le lore qui est la propriété d'un peuple, transmis par ses ancêtres, enraciné dans sa terre. Lhamon défait le lien : il nous propose un lore sans folk, un lore qui n'est la propriété d'aucun groupe ethnique ou social, la végétation d'aucun sol ; une matrice de savoirs, de récits et de pratiques qui, à l'inverse, est toute entière affaire de circulation : entre les plantations du Sud américain et les villes commerçantes et industrielles du Nord, entre les chantiers du Nouveau Monde et les docks et ateliers de l'Ancien, entre les ouvriers des ports et les marins au long cours, entre les jeunes prolétaires fraîchement débarqués d'Angleterre et les Africains transportés sur les vaisseaux négriers, esclaves des cultivateurs du Sud ou nouveaux affranchis des quartiers populaires du Nord, mais aussi entre les farces des théâtres populaires anglais, le chant des oiseaux d'Afrique et le sifflement des locomotives… Le propre de ce lore est d'être le produit d'une multiplicité de circulations entre les lieux, les conditions, les races et les règnes. Cela veut dire aussi que ce propre est de circuler et de faire circuler les récits et les gestes, les images et les signes. Les faire circuler, cela veut dire non seulement leur faire connaître de nouveaux territoires, mais aussi les faire partager par des groupes qui peuvent en faire des usages inverses ou des usages pris eux-mêmes entre des pôles opposés.

Le lore est affaire de partage. Le partage est ce que l'on a en commun avec d'autres *et* ce que l'on s'approprie au détriment des autres ; il est ce par quoi on se sépare de l'autre, mais aussi ce qu'on a dû emprunter à l'autre pour cette séparation même, cette part de communauté qui continue donc à hanter le geste même de l'exclusion, la mauvaise herbe qui, dit Lhamon, colle encore aux pantalons de ceux qui l'éradiquent. Soit donc une mauvaise herbe historique et culturelle qui témoigne de cette communauté du partage : le blackface, ce spectacle donné par ces comédiens et chanteurs blancs qui s'enduisaient la figure de noir pour présenter à un public majoritairement blanc lui-même les chansons, les danses et les histoires comiques des Noirs, symbolisées par le personnage de Jim Crow, nom d'un personnage de théâtre et d'une dance emblématique du Noir : claudication en même temps que virtuosité, couleur partagée par le Nègre et par le corbeau. Le spectacle de ces comédiens blancs déguisé en Noirs a à peu près fait contre lui l'unanimité de tous les bien-pensants : les gens

honorables de ce temps, écœurés par la vulgarité des mélanges propre aux théâtres populaires, par ces histoires sans moralité, ces déhanchements obscènes ou ces allusions licencieuses ; mais aussi les militants abolitionnistes, soucieux de faire valoir l'égalité des âmes devant Dieu et le Bien, et non de favoriser cet encanaillement, et les champions de l'émancipation des Noirs comme Frederick Douglass, relayés plus tard par la tradition de gauche, dénonçant cette appropriation des chants et danses du peuple noir, transformés en caricatures racistes d'un peuple enfoncé dans sa minorité. C'est récemment seulement que les historiens du blackface – postmodernisme et post-colonialisme obligeant – ont commencé à complexifier cette vision du spectacle de ménestrels comme une caricature issue du Sud esclavagiste et donnée par des Blancs pour conforter le racisme de leurs semblables[1].

Que le spectacle blackface ait, depuis le milieu du XIXe siècle, servi majoritairement la cause d'une représentation caricaturale et raciste des Noirs, Lhamon ne prétend pas le contester. Il pose simplement deux questions : comment se fait-il que de cette longue tradition de négritude caricaturée par des Blancs aient pu sortir ces formes massives d'adhésion des jeunes Blancs des métropoles occidentales à d'autres formes de la culture noire : jazz pendant la première moitié du XXe siècle, rock, reggae ou hip-hop pendant la seconde ? On a volontiers vu dans l'hégémonie de ces formes de la culture de masse la revanche de ceux que les comédiens blackface avaient longtemps ridiculisés. Mais on peut compliquer un peu le jeu, faire l'hypothèse que la gestique des Blancs grimés en noir a maintenu, sous la forme même de la dérision, la dynamique d'échanges qui triomphe aujourd'hui non seulement dans les salles de spectacle mais dans la gestique des jeunes gens de nos métropoles, comme ces jeunes Japonais qui déambulent dans les rues de Londres avec un look raggamuffin et des cheveux en dreadlocks, éventuellement agrémentés de perles et foulards africains ? Le fait même du mélange est plus important que le sens qui lui est donné. Et le comportement des touristes japonais de Londres suscite chez le chercheur, qui a passé la matinée à étudier les pièces de Jim Crow au British Museum, une seconde question : pourquoi les comédiens des petits théâtres américains ont-ils éprouvé le besoin de s'approprier les gestes et les musiques des Noirs ? Qu'est-ce que le public populaire

1 Voir notamment Eric Lott, *Love and Theft. Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, Oxford University Press, 1993, et Annemarie Bean, James W. Hatch, Brooks McNamara (éd.), *Inside the Minstrel Mask. Readings in Nineteenth-Century Blackface Minstrelsy,* Wesleyan University Press, 1996.

de New York y trouvait d'intéressant ? Avant l'usage caricatural d'un répertoire d'attitudes, il y a le fait même de les emprunter. Les jeunes ouvriers new-yorkais des années 1830 qui s'entassaient au Chatham pour voir imiter la « danse des anguilles » étaient comme les jeunes Japonais de l'an 2000 : ils ont pris plaisir non pas seulement à regarder ces gestes, mais à se les approprier, à les transformer en signes : signes d'une culture des pauvres, des ouvriers, des émigrés, différente de celle des classes dominantes et éclairées, en ceci qu'elle n'est pas une culture des racines, mais du déracinement, non pas une culture de la possession, mais de l'échange, non pas une culture du territoire américain, mais un lore de la migration atlantique.

C'est la thèse fondamentale du présent ouvrage. Elle nous oblige à déplacer notre conception du trajet de la culture blackface. Celle-ci n'est pas née, comme on le dit souvent, dans les plantations du Sud. Elle est née dans le melting-pot des villes du Nord, là où les jeunes ouvriers venus de tous pays ont croisé, non pas d'abord dans des théâtres mais sur des marchés, les performances des jeunes Noirs, par exemple, dans le New-York des années 1820 sur le marché Sainte-Catherine où, leur jour de congé, les esclaves des propriétaires de Long Island s'installaient sur une planche et, pour quelques sous, voire pour de la nourriture, dansaient à la demande des commerçants. C'est cette planche, ce *shingle*, un peu semblable à la feuille disposée pour son chant par le *Scenopoietes dentirostris* cher à Deleuze et Guattari, qui est pour Lhamon la matrice première du théâtre blackface et de ses ambiguïtés. Ces ambiguïtés, il nous invite à les voir sur une gravure d'époque (FIG. 1.4) qui nous montre des jeunes Blancs s'assembler autour de la planche, fascinés par le spectacle, mais peut-être aussi délibérément provocateurs à l'égard de deux messieurs en chapeau haut-de-forme qui représentent la bonne société en face de laquelle il est désirable de prendre ostensiblement plaisir à la gesticulation des esclaves de Long Island, désirable même de prendre leur masque, de se déclarer semblables à eux au moins par un commun écart avec la société des bourgeois. Ce sont les frères de ces jeunes gens qui s'entasseront plus tard au Chatham pour voir la même danse devenue un épisode de la revue *New York As It Is,* interprétée cette fois par des comédiens blancs à masque noir. Ce dont ces émigrants, ces ouvriers ou ces chômeurs jouissent, ce sont « des différences susceptibles d'être partagées », des gestes qu'on peut s'approprier, des marques que l'on peut adopter, à la fois comme signes de reconnaissance pour ceux qui n'ont pas de propriété, et

comme des moyens de se glisser comme des anguilles à travers les contrôles sociaux et idéologiques.

Des gestes – Lhamon y insiste –, et non des images. Les récits de la domination idéologique ramènent les performances à des spectacles et les spectacles à des images : ils font ainsi de la domination culturelle une guerre gagnée d'avance, puisqu'elle consisterait à proposer des images dévalorisantes d'elles-mêmes à des populations infériorisées déjà par leur nature de consommateurs d'images, c'est-à-dire de gogos passifs auxquels on fait prendre des apparences pour des objets réels de possession. Mais les ouvriers blancs qui paient pour voir des comédiens blancs noircis au charbon ne s'y trompent pas plus que les esclaves noirs dansant pour des anguilles. Il n'est pas question d'images, mais de gestes, pas question de possession, mais de transaction, d'échange et de circulation. Les gestes peuvent s'acheter et se vendre, mais non se posséder. Ils ne sont pas des doubles trompeurs, mais des performances et des compétences. Ceux qui vont les voir ne vont pas chercher une image de leur condition, mais un moyen de construire les signes et les marques de leur performance sociale. Ils les reçoivent d'abord non comme les traits de personnages ridicules, mais comme des compétences positives, utilisables pour composer leurs propres manières d'être ensemble dans la société. On se fait une identité commune en s'appropriant les traits d'un autre.

L'appropriation ne fait pas disparaître l'altérité. On est en communauté avec les ouvriers blancs (les émigrants pauvres de l'Atlantique Nord) en s'appropriant les traits des déportés de l'Atlantique Sud ; cela veut dire aussi en s'appropriant la différence que l'on a soi-même par rapport à cette différence. Les compétences désirables sont toujours susceptibles de se montrer sous leur autre face : des stigmates d'inférieurs. Ressemblance et dissemblance, fascination et répulsion tournent et retournent dans cette appropriation des différences, dans le geste de la main qui donne à la peau blanche un masque noir imitant et rejetant la peau noire. Le spectacle de ménestrel est un lapin canard. L'une des deux têtes peut capturer le regard au détriment de l'autre. Le spectacle blackface peut prendre le sens d'une dérision, mais le lapin est toujours dans le canard ou le canard dans le lapin. C'est la condition d'effectivité de la figure.

C'est ce que résume la référence à Caïn qui donnait à *Peaux blanches, masques noirs* son titre originel, *Raising Cain* : faire du bruit, mais aussi au sens « propre », déchaîner Caïn. Caïn est le meurtrier de son frère, mais il est aussi l'errant, l'ancêtre des

pauvres venus d'Europe et des esclaves transportés d'Afrique, et encore celui qui reçoit de Dieu la marque qui « protège » l'errant. Caïn est aussi l'objet d'une querelle sur l'origine des races. Nombre de récits noirs font remonter à lui la séparation des races que notre tradition réfère aux fils de Noë. Abel et Caïn, disent-ils, étaient noirs, comme Adam et Ève. Mais après le meurtre, c'est l'effroi devant Dieu qui fit pâlir Caïn et créa ainsi la race blanche. Caïn serait donc un noir blanchi, un lapin-canard à sa manière, toujours disponible pour changer de peau et de côté, pour désigner le révolté comme l'oppresseur et se prêter au déchaînement rebelle de la servante noire comme du jeune ouvrier blanc.

Je l'ai dit : il arrive au lecteur d'être pris de vertige devant tous ces retournements. Il a parfois le sentiment que l'auteur sacrifie un peu trop à l'intuition analogique, en se mettant lui-même – généreusement ou indiscrètement – à la place et dans la peau du spectateur du marché Sainte-Catherine, ou dans celle du public ouvrier des théâtres, pour nous faire « vivre » son expérience – dont nous n'avons pas de trace –, et réfuter au nom de cette « expérience vécue » les commentaires des chroniqueurs de l'époque. Il se demande ce qui autorise l'auteur à retourner à chaque fois le jeu, en trouvant dans les mascarades du spectacle ménestrel la marque d'une solidarité des jeunes ouvriers blancs avec leurs frères de couleur, et en dénonçant à l'inverse le racisme des abolitionnistes bien-pensants. Il y soupçonne le vieux tour qui voit la révolte là où tous voient l'adhésion, et l'oppression là où tous voyaient la libération ? Ce lumpenprolétariat qui exprime sa solidarité avec les Noirs en les caricaturant peut nous rappeler la bonne plèbe dont certains exaltaient naguère la résistance soumise ; et ces abolitionnistes qui ne veulent que contrôler une plèbe indocile sont un peu trop conformes au stéréotype de l'oppresseur caché sous le masque de l'émancipateur. Il est vrai que le principe même de l'auteur lui interdit de s'arrêter à ces retournements et l'oblige à leur appliquer encore la logique du lapin-canard. C'est ainsi que, après avoir mis en cause le « racisme romantique » d'Harriet Beecher Stowe, l'auteur s'emploie à marquer comment *La Case de l'Oncle Tom* est elle-même animée par la logique perturbatrice du blackface.

Mais le recours vertigineux au renversement des positions et au dépliement des ambiguïtés pourrait être une manière de formuler, sur le territoire même de l'histoire culturelle, un déplacement plus essentiel. Mettre les cycles de lore à la place de l'histoire des authenticités populaires et de leur domestication, c'est pointer vers une autre pensée des espaces et des déplacements, des

permanences et des mobilités. Passer de l'histoire à la nomadologie : le propos est évidemment référé à la démarche de Deleuze et Guattari. Et ce n'est pas pour rien que la grande ombre qui hante ce livre est celle d'un des auteurs favoris de Deleuze, Hermann Melville. Celui-ci semble convoqué pour illustrer les mutations du « lore atlantique » à travers quelques figures exemplaires de métamorphose ou de l'ambiguïté des positions : le *Confidence-Man*, l'escroc à la confiance dont on sait que l'une des incarnations est un « pauvre nègre » à l'infirmité suspecte, et, plus encore, le couple formé dans *Benito Cereno* par l'infortuné Cereno et son « serviteur dévoué », le mutin noir Babo qui est en réalité le maître de son maître. C'est une scène de blackface que celle où Babo joue de son rasoir de barbier pour mettre en scène les deux rapports inverses et dérouter, avec la complicité de son « maître », la philanthropie façon Massachusetts de l'honnête capitaine Delano. Sans aucune empathie avec l'esclave révolté, l'ancien mutin Melville nous montre comment « une perception biaisée par le préjugé peut protéger et permettre l'efficacité culturelle d'une action révolutionnaire ». Mais il est facile de voir que l'exemple est la clef du concept qu'il est censé illustrer. L'idée même du « lore atlantique » qui structure l'analyse du blackface est évidemment inspirée du voyage géographique et philosophique des chasseurs de baleines, et le « prolétariat atlantique », qui est le héros de *Peaux blanches, masques noirs,* se réfère explicitement à la troupe d'« écuyers » embarqués à bord du *Pequod,* que Melville compare à la troupe cosmopolite des défenseurs des droits de l'homme conduite à la Convention par le prussien Jean-Baptiste Cloots, lequel avait, pour cela, prit le prénom d'un voyageur de fiction, le scythe Anacharsis.

On sait comment Deleuze s'applique, parfois un peu laborieusement, à faire de Bartleby, de Pierre et Isabelle ou de l'équipage du Pequod, les héros d'une Amérique nomade et libertaire. Le combat du couple incestueux contre l'ordre œdipien du Père et le renoncement de Bartleby à la tyrannie du choix y restent peut-être une affaire de famille européenne réglée sur le territoire du Nouveau Monde, au prix de donner aux drames du puritain Melville une improbable allure de démocratie whitmanienne. Lhamon introduit peut-être l'élément propre à compliquer cette démocratie en projetant sur l'ensemble de l'*épos* maritime melvillien cette « ombre du nègre » qui assombrit le visage de Don Benito. Il montre comment la signification politique de la « grande » littérature ne peut pas se comprendre sans les modes opératoires que fournissent les aspects méprisés de la culture des migrants. Mais, à l'inverse, il marque aussi la puissance des

schèmes littéraires pour fournir des modes d'intelligibilité des mélanges sociaux et des ambiguïtés politiques. À la fin de *Moby Dick*, Achab, son bateau et son équipage s'enfoncent dans l'Océan d'où seul réchappe le narrateur Ismahel, recueilli par un navire en quête de ses enfants perdus. Les « romans de l'Atlantique », nous dit Lhamon, dénient les fins heureuses. Si la fiction de *Benito Cereno* est « l'histoire d'une révolution inachevée », c'est la logique narrative elle-même qui semble, chez Melville, frappée d'irrésolution, prise dans les circularités et les inversions du « cycle de lore ». La littérature, en somme, se laisserait absorber par le « lore des exclus ». Mais ne peut-on pas dire aussi que c'est la littérature qui a fourni l'idée de ce lore, l'idée même de ces cycles qui font tourner l'oppression et la révolte en brisant les lignes droites du progrès et de l'émancipation ? Les romans de l'Atlantique melvillien offrent une des figures par lesquelles la littérature, depuis le milieu du XIXe siècle, a exploré l'envers d'irrésolution qui double les récits de l'émancipation. Il est remarquable qu'ils aient lié si fortement cette structure d'irrésolution à l'exaltation de la noblesse des exclus. Ce lien entre la compétence reconnue du plus grand nombre et le suspens des téléologies historiques reste l'un des secrets les plus mal étudiés par les nostalgiques ou les rancuniers de l'*épos* révolutionnaire. La littérature a su en quelques chefs-d'œuvre le mettre en scène. Quelques chercheurs s'appliquent à le mettre en méthode, au prix parfois de quelque anticipation des intuitions sur les preuves. Quant aux politiciens et à leurs idéologues, ces histoires de simples seront toujours trop compliquées pour eux.

Jacques Rancière

Chapitre I

DANSER POUR DES ANGUILLES AU MARCHÉ SAINTE-CATHERINE

> Après avoir apporté la marchandise de leurs maîtres au « Bear Market », tâche dont ils s'acquittaient parfois très vite, les nègres de Jersey profitaient d'une dernière marée pour « filer » au marché Sainte-Catherine s'inscrire sur les listes avec les riverains de Long Island. Au bout du compte, on arrivait à répartir équitablement les gains. Le succès qu'ils remportaient attirait au marché nos nègres des villes, à tel point qu'ils étaient plus nombreux qu'eux. Quand l'argent venait à manquer, ils dansaient pour une poignée d'anguilles ou de poissons.
>
> [Thomas F. De Voe, *The Market Book.*]

Nous aussi, on veut danser. « Filons » au marché Sainte-Catherine. Inscrivons-nous sur les listes avec les riverains de Long Island. Au diable nos inhibitions. Adoptons leur grande et vieille ambition, aussi modeste soit-elle. De Voe affirme qu'ils remportaient beaucoup de succès, comme beaucoup d'autres depuis. Ces gestes, les concours qu'ils organisaient et leur système d'échange, continuent d'exercer une grande fascination. L'invention de gestes tenait lieu de monnaie d'échange. À mesure que cette monnaie monopolisait l'intérêt, elle se codifia et perdura. Ces gestes prirent de l'ampleur. Quand on s'en aperçoit, on comprend du même coup l'économie de ces gestes, à savoir les conditions de leur transmission culturelle. Il est agréable de penser que nous pourrions nous aussi partager « équitablement les gains ». Nous voulons tous de ces anguilles [1].

En partant des maraîchers de Long Island, on arrivait au marché Sainte-Catherine en traversant l'East River d'un coup de voile sous une petite brise, ou en ramant un peu par les jours sans vent. Les skiffs de Long Island partaient des villes qui bordaient l'autre rive, de Williamsburgh et de Brooklyn, et accostaient à Catherine Slip. Le marché se trouvait entre l'embarcadère et la rue principale, et était relié au reste de la ville par le quartier des Five Points, à quelques pâtés de maisons de Chatham Square. De Chatham Square et des Five Points on gagnait le Bowery, qui s'étendait vers les quartiers résidentiels, et Pearl Street vers le centre. Worth et Canal Streets traversaient la ville d'un côté et Division de l'autre. De nos jours, c'est le nom de « Catherine Slip » qui apparaît sur les cartes pour désigner l'ancien marché.

On a l'impression aujourd'hui que Catherine Slip coupe le territoire en deux, séparant le pont de Brooklyn de celui de Manhattan, mais qu'il est du même coup tenu à l'écart. Les tunnels de métro les plus récents l'ont isolé encore un peu plus des deux côtés, au nord vers Corlears Hook et au sud vers le Battery. Lorsqu'il était en activité, Catherine Slip était le centre du trafic. Mais tous ces tuyaux de communication sont venus le détrôner : les ponts et les tunnels ont percé de grosses artères, remplaçant le délicat système capillaire du négoce dans la zone du marché Sainte-Catherine, des Five Points et de ses affluents sanguins.

Le marché Sainte-Catherine était le lieu par lequel transitaient les marchandises de Long Island via l'île de Manhattan, à l'époque où le fleuve représentait à la fois une ligne de démarcation et un lieu d'échange. Le paradoxe est que le marché Sainte-Catherine, comme tous les marchés traditionnels, transgressait cette frontière tout en la soulignant. Membrane de la ville, le marché renforçait sa ligne de démarcation, mais tirait aussi parti de sa perméabilité. Comme nous allons le voir, la culture propre à ce marché procédait de la même manière : elle traçait les frontières qu'elle s'autorisait à franchir.

Visiteurs et riverains se côtoyaient à Catherine Slip, et les hommes qui prospéraient à la fois sur la rive et sur le fleuve jouissaient d'un certain prestige. C'est d'abord en raison de ce mélange que les esclaves qui plantaient et ramassaient les pommes de terre, les apportaient de l'autre côté du fleuve à la rame pour ensuite les vendre à la criée au marché, étaient payés pour danser. Les nègres de Jersey, de Williamsburgh, de Brooklyn, et « nos » nègres, comme les appelle Thomas De Voe, montraient à travers leur danse d'où ils venaient et qui ils étaient. Ce phénomène d'imbrication est le premier d'une série d'autres imbrications qui ont

contribué au développement des premiers spectacles commerciaux d'une culture atlantique populaire et indépendante.

Au tout début, probablement au XVIIIe siècle, le fait de danser pour des anguilles au marché Sainte-Catherine posait la question de l'entrecroisement et de l'imbrication. Ces danses s'adressaient à plusieurs publics, qui eux-mêmes leur attribuaient des valeurs différentes. Elles permettaient de cimenter des différences manifestes au moins autant qu'elles étaient un facteur de distinction ou de séparation. Lorsqu'ils s'attachaient les cheveux avec des fils de fer pour singer les grandes perruques à la mode, ou qu'ils s'appliquaient des peaux d'anguille en guise de serre-tête, les danseurs affichaient une singularité captivante qu'ils communiquaient aux autres. Après tout, la séduction et l'échange sont deux caractéristiques du marché. Et dès le début, cette danse reçut le soutien et les applaudissements d'un public.

Blancs et Noirs, fascinés, se rassemblaient et payaient pour regarder et copier ce style de spectacle. Ils appréciaient ces marques singulières de grâce et désiraient se les approprier, ajouter à leurs propres identités cette couche de prestige noir, jusqu'à les confondre. C'est d'ailleurs ce qu'ils firent. Aujourd'hui, tout le monde peut voir que les cultures du monde atlantique sont pour une bonne part des rencontres et des mélanges qui résultent d'un pouvoir de fascination comparable à celui qui régnait au marché Sainte-Catherine. Spectacle éclectique, la danse pour les anguilles a servi de modèle à d'autres spectacles du monde atlantique.

Le soutien dont a très tôt bénéficié cette danse montre bien comment le public a à la fois tenu le rôle de mécène et de client. Ce faisant, cette attitude protectrice risquait toujours de devenir un peu condescendante. Dans le spectacle blackface, ces deux attitudes coexistent de manière dynamique.

La proximité des ruraux et des riverains, ainsi que la coexistence des cultures maritimes et urbaines, témoigne d'un désir de mélange et d'une volonté de combiner tout ce qu'on associe généralement aux marchés et aux bazars. Roger Abrahams, dans son étude sur le spectacle blackface en Amérique, décrit les places de marché comme des régions agitées, des « zones de tolérance » entre les cultures aux abords des villes ou à leur périphérie. Sur les marchés, les gens ferment les yeux sur certains devoirs civiques pour que les échanges puissent avoir lieu. Pour vendre des marchandises, le langage créole se développe et les gestes extravagants s'épanouissent. « Pour que le commerce existe », écrit-il, « il faut tracer une frontière de telle sorte qu'on puisse ensuite la franchir, ou créer des zones pour que plusieurs communautés

puissent se rassembler en toute impunité. Ces sanctuaires sont des zones de tolérance, des lieux où les différences, et particulièrement les différences de style, sont subsumées. Dans de tels environnements, ce que font et présentent les autres communautés devient vraiment attrayant [2].»

Mon livre s'ouvre par une étude du cycle de lore blackface atlantique au marché Sainte-Catherine parce que je souhaite insister, à l'instar d'Abrahams, sur la mixité que ces «zones de tolérance» ont encouragée à créer sur ce marché traditionnel. Au marché Sainte-Catherine, mais aussi dans d'autres lieux pionniers de représentations de la culture américaine, on retrouve cette volonté de combiner, de joindre, de partager, d'attirer les contraires et de jouer sur les oppositions. Dans cette culture de la diaspora atlantique, on voit constamment apparaître cet enthousiasme pour les possibilités que la différence peut offrir. Dès le départ, les gens du marché Sainte-Catherine ont clairement exprimé ces possibilités. Le marché de Catherine Slip fonctionnait comme un relais pour faire circuler cette culture, un relais qui imprimait sa marque sur les événements.

Cette mosaïque au sein de la différence, si attrayante au marché, allait être formalisée par le masque blackface. Le masque est d'ailleurs un très bon signifiant du principe d'imbrication ou de couplage. Nous portons le masque, disaient les artistes blackface, un bon siècle avant que Paul Lawrence Dunbar ne pérennise l'expression dans son poème.

Nous portons le masque, disait Bob Rowley. Esclave de l'agriculteur de Long Island William Bennett, Bob Rowley était l'un des danseurs vedettes du marché Sainte-Catherine. Quand Rowley présentait son numéro, il masquait son nom d'esclave derrière le sobriquet de «Bobolink Bob». Par ses allitérations, le nom était facile à retenir, mais il affichait surtout le caractère mixte de son identité. Le Bobolink (*Dolichonyx oryzivorus*) est un oiseau des champs, un passereau du Nouveau Monde, rare en Europe. La partie inférieure du mâle ainsi que sa tête sont de couleur brune, mais elles noircissent quand il se reproduit au printemps. S'identifiant à ces caractéristiques, Bobolink Bob a su associer de fines observations rurales aux impératifs du spectacle commercial. C'est un artiste blackface avant la lettre, pionnier d'une nouvelle culture nord-américaine. On aurait bien aimé entendre le sifflement de Bobolink Bob. Je montrerai plus tard que ce sifflement est une des grandes caractéristiques du blackface, jusqu'aux numéros d'Al Jolson dans *Le Chanteur de jazz* (1927)[3].

Aujourd'hui, Catherine Slip et l'ancien marché se trouvent au cœur d'un ensemble de logements sociaux qui furent parmi

les premiers de New York: Knickerbocker Village à l'est, et les Governor Smith Houses à l'ouest. China Town a remplacé les ethnies européennes et africaines qui peuplaient le quartier des Five Points et de Chatham Square aux XVIIIe et XIXe siècles. Pendant les vagues d'émigration atlantique du XIXe siècle qui ont afflué dans l'East River, cette zone est progressivement devenue le quartier juif (Jewtown), qui allait accueillir Irving Berlin et une grande partie de Tin Pan Alley[4]. Mais le noyau dur de cette culture est issu du marché Sainte-Catherine et de l'embarcadère, quel que soit l'environnement qui est venu le remplacer.

L'East River Drive qui longe la côte marque l'arrêt de la promenade. Sur le fleuve, paquebots, remorqueurs et péniches remontent le courant. On entend le trafic monotone des ponts et des routes, le bruit de fond de l'agitation urbaine. Mais sur l'embarcadère, les échanges et le commerce d'antan n'ont plus cours. L'environnement actuel dissimule ce qui s'est passé ici. Au milieu de toutes ces nouvelles constructions, on imagine mal comment le réseau sanguin de Catherine Slip a pu avoir une importance commerciale pendant les années de formation que furent les années 1820. Mais il est important d'imaginer comment le marché Sainte-Catherine a pu être le lieu de représentation d'une culture dont le rayonnement s'étendit bien au-delà des frontières de la ville.

Les gestes se sont transformés en concours de danse. Avec le temps, les badauds sont devenus des spectateurs et ont fini par former un public de «clients». Éloges et critiques ont commencé à ponctuer les spectacles du marché Sainte-Catherine. Ces réactions et ces élans ont mis en place des motifs comparables à de la limaille de fer autour d'un aimant. Leur caractère mouvant et délicat – dont il est si facile de se détourner et qui a tendance à se disperser – obéit à des champs de force plus résistants qu'on ne croyait. Derrière ces indices superficiels, des modèles structurent les relations entre citoyens, pas uniquement aux États-Unis, mais aussi dans tout le monde atlantique. Ce modèle a perduré au marché Sainte-Catherine, ainsi que dans les théâtres alentour – le Bowery et le Chatham. Il a survécu à la traversée transatlantique pour remporter un grand succès au sud et au nord de la Tamise. Ce modèle a persisté dans le spectacle que les ménestrels itinérants donnaient dans les théâtres des villes et des frontières. Il a survécu et même contribué au développement des films muets et parlants. Ce modèle était populaire à la télévision dans les années 1950, et a beaucoup influencé MTV[5].

Il faut repousser les imposantes façades de Knickerbocker Village, oublier les voitures, effacer les autoroutes de la carte,

détruire les ponts et reboucher les tunnels du métro pour nous faire une idée de ce qu'était le marché Sainte-Catherine et nous inscrire sur les listes avec les habitants de Long Island. Une autre structure étouffe et voile la réalité de ce marché : nous la contournerons.

Il faut en effet se méfier des idées préconçues qui déforment ou oblitèrent l'image des danseurs d'anguilles au marché Sainte-Catherine. Les gens ont essayé de raconter des histoires qui sonnaient bien, mais ils ont aussi fait des dégâts. Les premiers historiens du blackface n'ont pas remis en question ces prémisses auto- déclarées. Leur thèse est que le blackface était une histoire de joyeux nègres et que le ménestrel témoignait du génie propre au peuple noir à se contenter de son sort. Le blackface parlait selon eux de leurs prétendues coutumes sudistes, qui se traduisaient par un attachement simple, organique et harmonieux, à la plantation : les mains dans les champs, avec le maître et la maîtresse qu'on vénère dans la grande maison. De la découverte imaginaire faite en 1838 par Fanny Kemble dans son article « Jim Crow – James le véritable » aux *American Notes* de Charles Dickens en 1842, en passant par les chroniques de Robert Nevin dans l'*Atlantic Monthly* en 1867 et celles de Brander Matthews dans le *Scribner's Magazine* en 1915, voire même l'ouvrage très novateur de Constance Rourke *American Humor* en 1931, les historiens n'ont jamais eu de cesse de cautionner l'authenticité sudiste du spectacle blackface[6].

Par la suite, des historiens comme Hans Nathan, auteur d'un essai sur Dan Emmett en 1962, et surtout Robert Toll, auteur d'une histoire du ménestrel en 1974, sont venus bousculer un certain nombre des présupposés qui accablaient cette forme. Toll et les historiens spécialisés dans l'étude du blackface étaient atterrés par le racisme du ménestrel. Cette nouvelle gêne devant le racisme blanc, popularisée 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. Les historiens actuels ont enrichi la thèse de Toll, pour qui le spectacle ménestrel n'avait rien à voir avec une quelconque culture noire ou sudiste authentique. Plus récemment, Alexander Saxton, David Roediger et Eric Lott ont déclaré que le spectacle blackface était le produit d'un fantasme d'acteurs blancs du Nord, issus le plus souvent de la classe moyenne, qui ne connaissaient rien ou quasiment rien à la culture noire[7].

Même si je vis dans une culture qui a modelé les comportements de ce groupe de critiques, l'histoire que je m'apprête à

raconter aborde les choses sous un autre angle. Mon intention est d'analyser la multiplicité des aspects du blackface dont la pratique et les effets, loin d'être figés, sont fluctuants. En effet, à ce stade du cycle, il semble extrêmement important de faire remarquer que le spectacle blackface agit aussi et simultanément *contre* le stéréotype racial. On n'a jamais dit que le ménestrel sapait le racisme de l'intérieur. Sa dimension antiraciste, parfois abolitionniste, qui venait souvent s'agréger aux doctrines abolitionnistes et anti-abolitionnistes, a été ignorée.

Peaux blanches, masque noirs s'interroge sur la forme de cette résistance au racisme, bien sûr, mais aussi sur une forme plus large d'insoumission. Mon intention est de mettre en évidence ce refus interracial proclamé par des hommes et des femmes de toutes origines de se laisser canaliser par la classe moyenne, et cela en utilisant les outils corrompus que leur avaient légués les marchés et d'autres lieux où ils pouvaient se mettre en scène. Leur résistance n'a pas été inébranlable. Elle a évolué et s'est transformée avec le temps. Elle était humaine, dynamique, perplexe, toujours mixte. Nombreux sont les acteurs de blackface, le plus souvent pendant la première période, mais aussi après, qui ont utilisé le racisme ambiant pour le retourner contre ses premiers propagateurs. Les gens font avec ce qu'ils ont sous la main, même si le matériau dont ils disposent est hétérogène et confus. Dans cette histoire, le véritable fantasme est de croire qu'il puisse en être autrement.

Il y aurait beaucoup à dire des divers points de vue sur le ménestrel qui obscurcissent l'étude culturelle. Les historiens ont jeté un voile sur le travail des acteurs, de la même manière que la transformation de l'environnement du marché Sainte-Catherine tend à brouiller la trace des premières danses qui y ont été présentées. L'évolution des analyses des commentateurs en dit autant sinon plus sur les époques ultérieures que sur le ménestrel lui-même. Néanmoins, la tradition vernaculaire – jusqu'à Michael Jackson, emblème de la nature conflictuelle du spectacle blackface – maintient intactes les pratiques insouciantes d'un groupe que, pour ma part, je rejoindrais volontiers. Les modèles de ces actions méprisées ont persisté pendant toutes ces années où elles sont restées privées de toute reconnaissance.

Il se peut très bien que je mésuse, et par conséquent abuse, de l'héritage du spectacle blackface. Qu'aurais-je à dire pour ma défense ? Seul pouvoir de séduction des histoires que je raconte. Qu'est-ce qui distingue mon approche des conteurs qui m'ont précédé ? Je ne suis pas surpris de trouver que la culture est

corrompue et contradictoire. Le ménestrel est souvent raciste, mais avec le temps, il tend à se complexifier et se codifier. Il en va de même du comportement humain chez tous les peuples. Souvent, le ménestrel présente la femme sous un faux jour, comme l'ont fait la plupart des hommes et des femmes dans l'histoire. Au cours de son développement, le ménestrel a fini par se casser la figure – qu'on me montre un mouvement qui n'ait pas connu cette trajectoire. Quand je parle des grandes réalisations du spectacle blackface, je ne cherche pas du tout à excuser sa misogynie ou son mépris des Noirs. Ce sont des choses que je condamne. Ce dont je veux rendre compte est la manière dont les spectacles blackface sont souvent en contradiction avec ce qu'on imaginait. À l'image des anguilles grouillantes et repoussantes qui l'ont très tôt symbolisé, les énigmes du blackface ont certainement glissé des seaux où elles avaient été jetées.

> La plupart des nègres qui venaient faire un tour au marché étaient des esclaves de Long Island. Leur maître leur avait donné un congé à l'occasion de certains jours fériés, comme le jour de « Pinkster » au printemps ; quand, en guise d'argent de poche, ils avaient rassemblé tout ce qui pouvait se vendre pour quelques sous – racines, baies, herbes, canaris et autres oiseaux, poissons, palourdes, huîtres, etc. –, ils les emportaient dans leurs skiffs au marché ; puis, comme ils avaient généralement trois jours de vacances, ils étaient toujours prêts à se faire quelques sous de plus, en faisant usage de « leurs paroles et leurs gestes nègres ».
>
> [Thomas F. De Voe, *The Market Book.*]

Un marché informel existait depuis longtemps sur la place jouxtant Catherine Slip. Pour réguler cette activité, une licence fut émise en 1786 et un plus grand bâtiment fut construit en 1800. Au début du XIXe siècle, les New-Yorkais qui voulaient acheter du poisson et des légumes allaient au marché Sainte-Catherine. L'amoncellement d'étals, les docks, les fabricants de cordages et de filets, les fournisseurs maritimes faisaient un vrai raffut. En 1820, le guide des rues Longworth situe l'établissement de Micah Hawkins, à la fois taverne, magasin et hôtel, au numéro 8. On raconte que le piano se trouvait sous l'escalier, à moins qu'il ne fût derrière le bar, et que c'est là où Hawkins a composé le premier opéra américain, *The Saw Mill, or A Yankee Trick* (1824). C'est sans doute aussi ici qu'il composa en 1815 une des premières chansons américaines de blackface, « Champlain and Plattsburgh »

(également connue sous le nom de « The Siege of Plattsburgh » et « Backside Albany »)[8].

Ces courants de la musique atlantique, des opéras d'inspirations européenne et africaine, que la tradition s'est de plus en plus employée à définir comme opposés ne semblaient pas si opposés que cela pour Hawkins. Il composait à partir des matériaux hétérogènes qu'il trouvait entre la porte de chez lui et l'embarcadère, sur la place encombrée, mais spacieuse du marché. On y entendait les incantations familières : « Racines, baies, herbes, canaris et autres oiseaux… paroles et gestes nègres. » Marins et manutentionnaires échangeaient des jurons, des rimes et des clins d'œil avec les domestiques et les esclaves. Les archives ne parlent ni des bazars, ni des bars à huîtres qui stimulaient ces échanges fortuits, mais il y en avait incontestablement, comme toujours dans ces lieux de passage.

Juste en face de la taverne de Hawkins, se trouvait la coopérative maritime de Burnel Brown. Situé sur la rive nord-est de l'île de Manhattan, quartier densément peuplé pendant la première décennie du XIXe siècle, le magasin Brown, reconnaissable aux galets qui ornaient sa façade, était à la fois une frontière et un centre pour les gens qui arrivaient du centre-ville ou de plus loin. Cet endroit était un précipité : il était au marché ce que le marché était à la ville. Citoyens et esclaves venaient s'y retrouver pour jouer en public ou apprendre des combinaisons gestuelles. C'était un lieu urbain en marge, un embranchement, une valve culturelle qui séparait la substance nutritive des déchets. Ils passaient tous par Catherine Slip, pour l'inspection et le paiement, et faisaient leur apprentissage au marché Sainte-Catherine – devant la façade de galets de la Coopérative Brown. Ce lieu de rendez-vous se mit à instituer – à faire imprimer – les gestes comme pratiques. Ils devinrent comme des textes, que nous continuons à lire.

> Un boucher ou un individu quelconque les embauchait pour danser une gigue, un *breakdown*, ou exécuter un petit numéro, un des passe-temps auxquels ils se livraient chez eux, et ceux qui pouvaient et voulaient bien danser eurent bientôt une belle collection de gestes à proposer ; certains d'entre eux, au lieu de s'en tenir à leur *shakedown*, allaient jusqu'à « tourner autour puis s'écarter » de la place qu'on leur avait assignée : une « planche » en bois ou *shingle*, comme ils l'appelaient.
>
> [Thomas F. De Voe, *The Market Book.*]

FIG. 1.1
Couverture de la partition de «Jim Along Josey» (1840), chanté par M. John M. Smith.

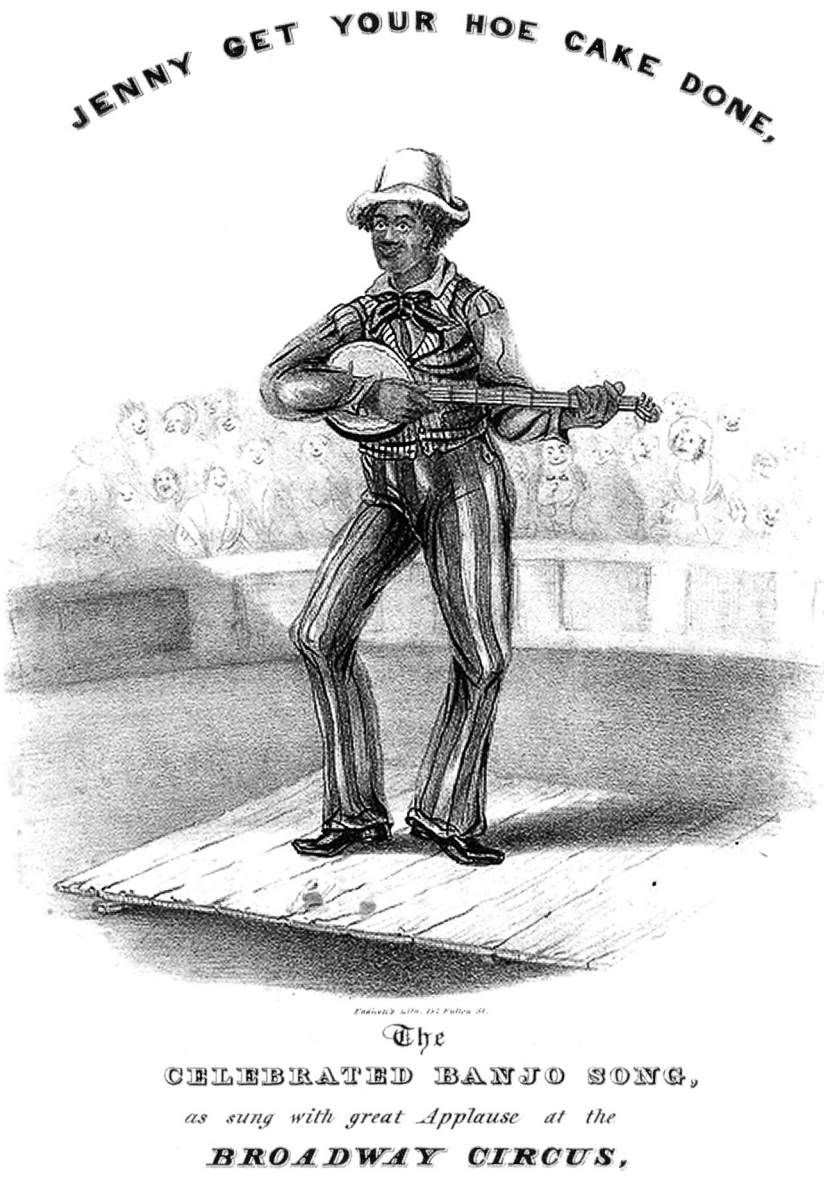

FIG. 1.2
Couverture de la partition de «Jenny Get Your Hoe Cake Done», par J. W. Sweeney.

FIG. 1.3
Le quartier des Five Points, 1827.

FIG. 1.5
James & Eliphalet Brown, *Dancing for eels. A scene from the new play of "New-York as it is", as played at the Chatham Theatre*, 1848.