L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

203-204 | 2012

Anthropologie début de siècle

Diaspora, essentialisme et humour noir

Échos de la double conscience chez Ralph Ellison

Diaspora, Essentialism and Black Humor. Echoes of Ralph Ellison's Double Consciousness

Emmanuel Parent

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23265>

DOI : 10.4000/lhomme.23265

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2012

Pagination : 481-500

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Emmanuel Parent, « Diaspora, essentialisme et humour noir », *L'Homme* [En ligne], 203-204 | 2012, mis en ligne le 03 décembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/23265> ; DOI : 10.4000/lhomme.23265

Diaspora, essentialisme et humour noir

Échos de la double conscience chez Ralph Ellison

Emmanuel Parent

*Car il y a un mystère
dans la blancheur de la noirceur, dans l'innocence du mal
et dans la culpabilité de l'innocence, que les Noirs,
en tant qu'initiés, savent tourner en dérision dans les blues*

Ralph Ellison (2009a [1958] : 199).

LES NOMBREUX DÉBATS qui se sont noués autour de la thématique post-coloniale et des phénomènes de diaspora reviennent souvent, et de manière polarisée, sur la question de l'essentialisme. L'un des enjeux est de savoir si la situation des cultures en diaspora, si le fait de ne plus pouvoir tirer ni légitimité ni cohérence de la référence à un territoire propre, peut permettre à ces cultures de s'affranchir d'une certaine métaphysique de l'identité, au profit d'une conscience nouvelle de leur hybridité consubstantielle. Pour certains, en effet, le fait même de l'être-en-diaspora permettrait de congédier le lourd fardeau de l'essentialisme, de troquer, comme l'a suggéré James Clifford (1997), le trope des racines (*roots*) qui ne s'abreuve que du Même, pour celui du déplacement et de l'itinéraire (*routes*) qui accepte l'Autre.

D'autres anthropologues ont signalé au contraire la dimension illusoire et réductrice d'une telle célébration de l'hybridité postmoderne. La contre-attaque s'est même employée à retourner le reproche – infamant parmi les savants – de l'essentialisme contre ces théories qui croyaient précisément s'en être émancipées. Parler d'hybridité reviendrait à croire en la non-hybridité de certains peuples, et à reconduire parallèlement le fantasme d'« identités-racines » (Dorin 2006). En somme, ces théories de la diaspora seraient victimes d'une double illusion : l'idée d'une part que les sociétés traditionnelles ignoraient la mobilité et l'échange, y compris sur de vastes échelles, et d'autre part que ces prémisses théoriques permettraient de se défaire du mirage essentialiste. Pour un anthropologue comme Jean-Loup Amselle (2000), le fait même de recourir aux concepts de créolisation, d'hybridité et de métissage culturel, enferme la pensée dans des contradictions théoriques inextricables et politiquement dangereuses.

HUMANITÉS

Pour tenter d'éclairer différemment ce débat déjà connu, je souhaite examiner un cas particulier des cultures que l'on dit « en diaspora », la culture afro-américaine, qui possède la caractéristique étrange, pour ne pas dire amère, d'être en exil depuis bientôt quatre siècles dans un même lieu, sans que jamais les Américains noirs ne se soient véritablement sentis chez eux¹. La particularité de la culture noire américaine au regard des débats sur la mondialisation est en effet l'ancienneté des problématiques du métissage, du déplacement, de la performativité de la race dans un contexte occidental et irréductiblement moderne. Une attention profonde aux cultures diasporiques noires d'Amérique donne ainsi une perspective plus vaste et davantage de champ historique pour l'analyse des thématiques aujourd'hui qualifiées de postcoloniales. En d'autres termes, l'anthropologie des cultures noires américaines a depuis toujours impliqué de relativiser l'inscription de l'analyse dans un lieu singulier et suggéré la nécessité d'une référence à l'ailleurs pour comprendre l'ici. Elle peut de ce fait être considérée comme paradigmatique pour la compréhension des représentations de phénomènes migratoires plus récents.

Au travers d'une étude de cas, j'aimerais ainsi démontrer dans un premier temps que la condition noire américaine nécessite d'être appréhendée au sein d'un vaste réseau d'influences, depuis la haute culture occidentale jusqu'à de multiples sources vernaculaires. Or, le balancier induit par cette conscience éclatée ne peut se développer, il est vrai, sans passer par un moment essentialiste. Les intellectuels noirs, quel que soit par ailleurs leur positionnement théorique, effectuent un repli sur le pôle noir de la double conscience (à la fois proprement noire et plus largement occidentale) qui, selon William E. B. Du Bois (2004 [1903]), caractérise la psyché afro-américaine. Toutefois, et ce sera la deuxième partie de ma démonstration, il serait réducteur de faire de cette étape un absolu : une attention précise à la culture populaire noire américaine nous montre en effet que de puissants mécanismes de déconstruction de l'essence raciale sont à l'œuvre au quotidien. Formulé autrement, la récurrence des affirmations d'essence dans la culture noire² est précisément, et bien que cela puisse paraître paradoxal à première vue, un aspect d'une ontologie éclectique qui offre une base à la déconstruction de cet essentialisme latent.

1. Le premier bateau négrier accoste sur les côtes de Virginie en 1619, deux années avant les Pèlerins du Mayflower. Quatre cents ans plus tard, le prix Nobel de littérature Toni Morrison inaugure une exposition au musée du Louvre qu'elle a intitulée : « Étranger chez soi » (Terrasse 2006).

2. Que l'on songe, par exemple, à la vitalité sans cesse renouvelée du nationalisme noir américain, de Martin Delany au milieu du XIX^e siècle à Louis Farrakhan au début du XXI^e siècle, en passant par Marcus Garvey et Malcolm X (Guedj 2012).

J'entends exposer ces arguments grâce à l'examen de la pensée de Ralph Ellison (1913-1994) – un écrivain, musicien et intellectuel noir d'autant plus intéressant pour mon propos qu'il a toujours tenu à se démarquer du magnétisme que pouvaient exercer la notion de race et la pensée nationaliste noire, notamment lors de son acmé au cours des années 1960. Ralph Ellison a épousé en effet une vision très constructiviste de la « race » et de la condition noire, qui est d'ailleurs pour lui la plus représentative de l'américanité au sens large. Ce corpus provient d'une recherche de doctorat, qui a pris la forme non pas d'une anthropologie de terrain³, mais d'une anthropologie historique prenant comme objet la culture noire américaine au travers de la vision qu'a pu en avoir Ellison, devenu d'une certaine manière, dans le cadre de ce dispositif de recherche, un « informateur indigène »⁴.

Anthropologie du lieu : une renaissance noire ?

Un gamin noir dans le Far West

Né en Oklahoma en 1913, six années seulement après que cet ancien « territoire » indien du Sud-Ouest eut rejoint l'Union et se fut doté d'une constitution, Ralph Ellison est l'enfant d'une multitude de migrations. Ses parents, Lewis et Ida Ellison, des enfants d'esclaves, avaient quitté la Caroline du Sud vers 1910 pour s'installer en pionniers noirs dans la capitale du nouvel État, Oklahoma City, attirés comme beaucoup de leurs compatriotes noirs par la promesse d'une réalisation du rêve américain et par les cent acres de terres cultivables que le gouvernement allouait à tout nouvel arrivant. Ellison, qui revendiquait des origines Creek du côté de sa mère⁵, et qui avait appris le yiddish au contact d'employeurs juifs dans

3. Celle-ci est en cours, en Louisiane, Mississippi, Tennessee et Alabama, dans le cadre d'un programme ANR (IMPROTECH) et avec le soutien scientifique du Laboratoire d'anthropologie et d'institution de la culture (LAHIC).

4. Une thèse réalisée sous la direction de Jean Jamin et soutenue en décembre 2009 à l'EHESS, qui s'intitule : *Lore noir. Contribution à une anthropologie du jazz et de la culture noire américaine depuis et à travers l'œuvre de Ralph W. Ellison*. Outre sa production romanesque, Ellison a laissé une imposante œuvre d'essayiste et de critique de la culture américaine. En effet, celui qui se décrivait lui-même comme « un romancier et descendant de conteurs d'histoires » avait pris, sa vie durant, le temps de consigner une grande part de ses réflexions et observations directes sur le champ d'expérience musicale qui m'intéressait, des essais aujourd'hui réunis dans le volume *The Collected Essays of Ralph Ellison* (2003a). Pour une présentation plus succincte de sa théorie de la musique, je renvoie à mon article : « Ellison, critique de Leroi Jones » (Parent 2007).

5. « [I am] a wee bit Creek on my mother's side ». Dans une lettre d'Ellison à Mammy et Mitch Rhone, le 22 juin 1986 (cité in Rampersad 2007 : 5). La nation Creek occupait les États actuels de Géorgie et d'Alabama. La mère d'Ellison, Ida Milsap « Brownie » Watkins, est en effet originaire de White Oak en Géorgie (*Ibid.* : 10).

son enfance, allait se construire une identité faite d'emprunts multiples, se nourrissant autant des contes traditionnels noirs du Compère Lapin (*Br'er Rabbit*) que de la littérature américaine classique du XIX^e siècle et en premier lieu du chef-d'œuvre de Mark Twain, *Les Aventures de Huckleberry Finn* (2008 [1884]). Un gamin noir d'Oklahoma City, aux antécédents africains, européens et amérindiens maîtrisant une langue de la diaspora juive d'Europe de l'Est, voilà sans doute le terreau qui devait plus tard permettre à Ellison de déconstruire l'essentialisme racial, de quelque phénotype soit-il.

Dans l'introduction de *Shadow and Act*, son premier recueil d'essais paru en 1964, Ellison tente d'expliquer ce qui a bien pu faire de lui un écrivain. Par-delà la longue nuit de l'esclavage, par-delà cette seconde négation des droits fondamentaux des Noirs qu'avaient été l'échec tragique de la Reconstruction du Sud (1865-1877) et l'institution de la ségrégation, il semblait possible pour un gamin d'Oklahoma City d'orienter son humanité vers les ambitions les plus hautes et de revendiquer comme sien l'héritage de la pensée classique européenne. Dégagé, dans l'intimité de ses lectures, des préjugés d'une tradition obscurantiste (le racisme et l'esclavage), Ellison affirme ainsi qu'il était à même de « choisir ses ancêtres » intellectuels, parmi lesquels Melville, Malraux, Dostoïevski, Unamuno, Hemingway, Faulkner et Eliot, comme il l'a proclamé avec force dans « The World and the Jug », l'un de ses essais les plus célèbres⁶. Dans cette introduction, Ellison présente cette configuration comme une véritable renaissance, à la manière des peintres italiens du *Quattrocento* qui s'étaient penchés, enfin dégagés des interdits pesants de la tradition et par-delà la parenthèse médiévale, sur l'héritage classique de l'Antiquité pour parvenir à la réinvention humaniste de leur art. Aussi étrange que cela puisse paraître, cette référence n'est pas à considérer comme une simple figure de style chez Ellison, une métaphore expliquant *a posteriori* les aspirations artistiques de sa jeunesse. Il faut au contraire la prendre au premier degré : Ellison explique tranquillement qu'il en est venu au médium de l'écriture comme un aboutissement naturel de l'idéal renaissant qu'il avait cultivé depuis son adolescence. Les arts libéraux comme la musique, l'écriture ou la sculpture (qu'il pratiqua également un moment) étaient pour lui des moyens d'exprimer ses potentiels humanistes, aussi simplement que cela : « Le concept d'homme de la Renaissance était depuis longtemps tapi dans l'ombre de mon passé, et je le partageais avec au moins cinq ou six de mes camarades » (2003a : 50).

6. En vérité, et c'est là tout le paradoxe de Ralph Ellison, son panthéon littéraire est principalement une collection d'auteurs blancs américains ayant placé au centre de leur œuvre les questions du Noir et de la Guerre de Sécession.

Ellison ne se rappelle plus tout à fait comment un gamin de ces lointaines contrées du Far West avait pu dénicher ce concept qui remontait tout droit à l'Italie du ^{xv}^e siècle. Était-ce un Wasp de la Nouvelle-Angleterre qui lui en aurait soufflé l'idée quand il était *shoeshine boy*, ou un de ces enseignants noirs idéalistes qui s'efforçaient de maintenir un bon niveau d'éducation classique, même dans les écoles ségréguées aux moyens forcément limités ? Lorsqu'il visite enfin l'Italie en 1955 et contemple les vestiges des « fondations de l'Occident », il rapporte à son ami, l'écrivain Albert Murray, la fascination que le spectacle lui procure⁷. Mais il tient à préciser que tout cela n'est pas nouveau pour lui : « La Renaissance excitait déjà mon imagination à l'époque où je chassais mes premiers canards en Oklahoma. Mais ici, elle surgit de partout, où que l'on se tourne ». Ses collègues blancs de la Villa Médicis semblent d'ailleurs considérer ces trésors de la culture occidentale comme relevant de leur pré carré, mais il en faudrait davantage pour affecter un Ellison rompu à ce genre de relations avec les Blancs : « Certains des classicistes ici sont un peu snobs, mais tout cela appartient à quiconque est capable d'en faire l'inventaire » (Ellison & Murray 2000). Qu'est-ce qui légitime au fond ces intellectuels blancs américains à se sentir davantage les héritiers des fondations culturelles de l'Occident que lui, le Nègre d'Oklahoma, si ce n'est la couleur de leur peau ? N'y a-t-il pas là une fierté dérisoire de leur part au regard de l'Histoire ? La Renaissance européenne n'est-elle pas, d'ailleurs, le point de départ historique des bouleversements culturels transatlantiques – la découverte du Nouveau Monde, la traite négrière, l'expansion coloniale et l'accumulation primitive du capital – dont il est, en bout de course, l'un des produits pour ainsi dire exemplaires ? Revenant sur ses projections adolescentes et son idéal « renaissant », il commente : « Pour nous, le fait que des jeunes Noirs d'Oklahoma se conçoivent comme des hommes de la Renaissance n'était pas plus incongru que le spectacle de Blancs du Mississippi s'identifiant avec les anciens Grecs ou se prenant pour des gentilshommes sortis tout droit des romans de Sir Walter Scott » (2003a : 55). Pas de limitations raciales donc, dans la manière qu'un gamin noir des années 1920 avait d'envisager son rapport au monde et à son héritage intellectuel.

Mais un paradoxe ne manque pas de surgir bientôt. Cette attitude renaissantiste, nous dit plus loin Ellison : « Nous en entendions les effets dans le jazz du Sud-Ouest, cette création collective d'aventuriers libres et

7. Dans la foulée du succès éditorial de son roman *Invisible Man* (1952), Ellison est en résidence à la Villa Médicis de Rome de 1955 à 1957.

exubérants qui avaient découvert la liberté reposant au sein même des restrictions de leur tradition musicale et des limitations sociales auxquelles ils étaient confrontés » (*Ibid.* : 51). Les musiciens qui viennent ainsi nourrir l'idéal d'Ellison célèbrent, certes, leur humanité, mais aussi et surtout ce qu'Ellison hésite un instant (« may we say ») à qualifier de : « Negro American style ». Il s'empresse, bien entendu, d'ajouter qu'il ne se réfère pas ici à « la notion discutable et désuète de *négritude* »⁸. Pour lui, le « Negro American style » consiste dans le recyclage éclectique d'une multiplicité d'influences et non le repli frileux sur une *négritude substantielle* : c'est-à-dire, étymologiquement, une identité se suffisant à elle-même et tirant tout contenu de son propre sein.

Toutefois, la notion d'identité raciale vient bel et bien de faire son entrée dans la discussion. En effet, et c'est bien là le problème, tout l'effort d'Ellison est ici tourné vers le rejet de l'idée que la race détermine la culture. Mais cela n'empêche pas le fait objectif que, dans un contexte de discrimination, une culture soit spécifique à la collection d'individus discriminés et regroupés par la notion de race, noire en l'occurrence. Tout en manœuvrant énergiquement pour détacher la culture de la race, Ellison ne peut s'empêcher de concéder que :

« Nous reconnaissons et nous étions fiers du style de notre propre groupe partout où nous pouvions le discerner – chez les jazzmen, les sportifs et les tap dancers ; dans les gestes, les inflexions, les intonations, le timbre et le phrasé. Bref, dans toutes ces nuances d'expressions et d'attitudes qui révèlent une culture » (*Ibid.* : 54).

Toute sa vie, Ellison saura tirer parti de ses talents d'interprète de la sous-culture noire, de ses codes et de ses traits les plus partagés, depuis sa position privilégiée d'*insider*. S'il rejette avec force et constance la « tentation mortelle et hypnotique d'interpréter le monde et ses artifices en termes de race » (*Ibid.* : 57), il ne peut donc pour autant se débarrasser du point de vue situé depuis lequel il vit et s'exprime.

Quelque chose d'étrange s'est donc glissé dans l'argumentation. Parti de l'idée de Renaissance qui lui avait été communiquée grâce au socle classique et humaniste de son éducation scolaire et familiale, Ellison en arrive à la conclusion que c'étaient les jazzmen qui incarnaient finalement au mieux cet idéal d'affirmation de soi transcendant les limitations raciales de la sphère publique américaine. Autrement dit, même s'il rejette la détermination raciale de ses possibilités culturelles, il n'en abandonne pas pour autant la revendication d'une spécificité d'un « Negro American Style »

8. En français dans le texte : c'est bien aux thèses de Césaire et Senghor et à leur essentialisme établi que se réfère Ellison.

dans le cadre duquel s'inscrivent ses ambitions⁹. La question en jeu ici est celle de la vraie relation avec son héritage culturel, qui est double, et donc « loin d'être simple » (*Ibid.* : 57). Car le concept de double conscience énoncé par Du Bois au début du ^{xx}^e siècle, et dont les diverses réinterprétations ont scandé l'histoire du modernisme noir (Gilroy 2003), ne résout pas tous les problèmes, loin s'en faut. En effet, s'il a le mérite de permettre d'éviter l'exclusive ou une antinomie fallacieuse entre deux corps culturels, des tensions ne vont pas manquer d'apparaître dans l'incessant va-et-vient entre l'intérêt pour la culture européenne et l'immersion dans la culture populaire noire dont les intellectuels afro-américains, dans leur grande majorité, vont se déclarer rester solidaires. On peut ainsi constater une ambiguïté latente chez Ellison. De Larry Neal (1970) à Robert O'Meally (1981), nombreux ont été les commentateurs qui ont souligné une certaine forme de nationalisme culturel chez Ellison, qui ne peut disparaître par le simple rejet du « concept désuet de *négritude* », comme il le dit non sans une certaine suffisance.

(Sans compter que dans cette présentation de son histoire intellectuelle et de sa découverte du monde sous le prisme de la Renaissance, il est étrange, voire suspect, qu'aucune mention ne soit faite de la Renaissance de Harlem [*Harlem Renaissance*], alors que tout l'appelle et qu'elle crève les yeux dans le contexte des années 1920. Tout porterait en effet à placer cette narration autobiographique sous le signe du vaste renouveau intellectuel et littéraire qui avait secoué, pendant les *Roaring Twenties*, l'épicentre du monde noir qu'est alors Harlem¹⁰. Il n'en est pourtant rien, car Ellison a toujours dénigré le mouvement du « New Negro », qui lui semblait faire trop de concessions à la mystique raciale¹¹. Ce refus prend alors la forme d'un refoulement douloureux d'une partie de son héritage intellectuel, qui témoigne en soi de la difficulté de tenir ensemble le couple infernal, et malgré tout inévitable, de race et culture.)

9. Juste après l'épisode de la condescendance des classicistes envers son intérêt pour la Renaissance italienne, Ellison raconte qu'il « fait résonner la Villa Médicis avec du Rushing, du Basie et du Ellington ». On eût pu imaginer des stratégies plus diplomatiques pour se fondre dans l'atmosphère feutrée et solennelle de l'Académie française de Rome !

10. Rappelons que la Renaissance harlémitte démarre dans la prospérité de l'immédiat après-guerre, culmine en 1925 avec la parution de *The New Negro*, l'anthologie éditée par Alain Locke, et s'éclipse en 1929, quand la crise économique signifie aussi la fin du mécénat blanc. Cf., entre autres ouvrages, le numéro de la revue *Riveneuve Continents* dirigé par Anthony Mangeon (2008) : *Harlem Heritage*.

11. Ellison reprochait au mouvement de la Harlem Renaissance sa vision primitiviste de la culture noire américaine, et de satisfaire aux attentes exotiques du public blanc, de se complaire dans une conception romantique de la race. J'ai pu montrer dans ma thèse que ce refus n'allait pas sans certaines ambiguïtés, chez un écrivain qui était, à bien des égards, un « Nègre nouveau ».

On voit donc que même un penseur noir particulièrement constructiviste et ouvert à de multiples influences, refusant toute solidarité intellectuelle avec des Noirs qui ne s'appuierait que sur une base raciale, ne parvient à se débarrasser complètement de toute détermination raciale dans la définition de sa culture. Il y a ainsi une ambivalence fondamentale que l'on retrouve chez beaucoup de modernistes noirs : l'impossibilité, quel que soit leur positionnement idéologique, de renoncer à une certaine mystification et célébration de la *Blackness*, fût-elle euphémisée comme chez Ellison par la notion de *Style*. Faut-il se tourner vers la notion d'« essentialisme stratégique » popularisée par Gayatri Chakravorty Spivak (2009) pour comprendre cette inclination qui balaye le large spectre idéologique des intellectuels noirs au XX^e siècle ? Cette idée pose en effet que, même s'ils ont conscience de son caractère de construction culturelle, les intellectuels minoritaires peuvent recourir à l'affirmation de l'identité ethnique comme un moment nécessaire dans leur combat politique pour l'égalité raciale.

Il s'agit là, en tout état de cause, du point nodal du rapport noir américain avec la modernité : une sorte d'impossibilité à renoncer totalement à une approche essentialiste de la culture. La double conscience est une clé, certes, mais elle ne résout pas tout. Il existe des contradictions, il faut les mettre en lumière. Ellison ne répond pas plus facilement à ces contradictions que ses ennemis du camp nationaliste noir. Il serait fallacieux d'opposer, d'un côté, les nationalistes en *dashiki* (les boubous africains) simplifiant à outrance l'expérience noire américaine, et les vertueux partisans de la double conscience et de l'intégration, de l'autre. On peut ainsi pressentir que pas plus Ellison que les penseurs des années 1920, ni ceux des années 1960 à la tonalité beaucoup plus militante et radicale, n'ont définitivement résolu le dilemme de la double conscience. Ce rapport au monde induit une tension entre universalisme et particularisme racial, qui peut s'avérer douloureuse pour les intellectuels qui la vivent au quotidien, mais qu'il ne faut pas tenter de résorber, comme d'en haut, en affirmant par exemple que seul l'universel est scientifiquement tenable : on perdrait ce faisant ce qui fait précisément la spécificité du rapport noir américain au monde occidental.

C'est cette difficulté qu'a bien isolée Paul Gilroy dans son refus de l'antinomie « essentialisme *vs* anti-essentialisme » qu'il développe tout au long de *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience* (2003). Les Noirs ont, depuis les premiers temps de leur présence sur le continent américain, mis en place les outils d'une surenchère identitaire pour répondre à l'agression du racisme et à la dénégation de leur humanité. En d'autres termes, l'identification à une essence est d'autant plus forte qu'un vide – la

déportation transatlantique, le « passage du Milieu » – tient lieu de Genèse. Aussi, un intellectuel comme Molefi Kete Asante peut bien présenter les Afro-Américains comme les descendants directs des Pharaons d'Égypte (voir Fauvelle-Aymar 2002), le jazzman Sun Ra mettre en musique et en scène une version afro-futuriste de l'histoire de la civilisation négro-égyptienne chère à Cheikh Anta Diop (1999 [1954]), ou encore, plus proche de nous, le rappeur RZA et le Wu-Tang Clan se présenter comme les héritiers spirituels des moines de Shaolin¹² : comment s'en étonner, après que les Noirs « se [furent] recréés, en bonne part, à partir des images et des mythes de l'Ancien Testament des Juifs » (Ellison 2003 : 164), comme le rappelle quelque part Ralph Ellison pour souligner l'innovation ontologique et la prouesse imaginative que représente la cosmovision des afro-descendants. Il ne suffit pas, à mon sens, d'adopter une position anti-essentialiste et de rappeler avec l'autorité de la sociologie que toute culture relève d'une construction. Encore faut-il expliquer pourquoi Marcus Garvey, ce « grand escroc » selon Du Bois, reste un objet de fascination et d'icônes en tous genres (badges, T.-shirt, affiches, drapeaux, etc.) aujourd'hui encore au sein de la communauté noire américaine et au-delà, plus de quatre-vingts ans après la faillite de sa compagnie maritime qui devait ramener les Noirs en Afrique, la *Black Star Line*.

En d'autres termes, on pourrait considérer que la multiplicité des influences caractérisant la culture noire (et son drame est que, tout en y puisant abondamment, elle ne peut les revendiquer toutes de plein droit) génère une fragilité existentielle qui aboutit bien souvent à un repli sur une revendication identitaire particulariste, et donc, sur une certaine forme d'essentialisme. Y a-t-il là une preuve de plus de l'impossibilité pour toute pensée de la créolisation de conjurer définitivement les mirages pré-scientifiques de l'essentialisme ? J'aimerais montrer au contraire que cette situation précaire a également contribué, dans un geste de survie symbolique, à l'édification d'outils de déconstruction de cette tentation essentialiste. En effet, il faut souligner, au risque de rappeler une évidence, qu'avant les premiers mouvements nationalistes noirs qui s'élaborent à

12. Sans compter que l'inexactitude historiographique n'aura pas échappé aux spécialistes des arts martiaux. En effet, si le *kung fu* a été créé (et est toujours enseigné) dans les montagnes de Shaolin (*Shaolin shan*), c'est le tai chi seul qui peut revendiquer d'avoir été fondé dans les montagnes de Wudang (qui ne sont pas loin, au demeurant). Il est vrai qu'en la matière, les seules sources des rappeurs du Queens sont les films de série B qu'ils allaient visionner, selon la légende, dans les cinémas de Chinatown à New York, au tournant des années 1980. Sur la cosmogonie extrême-orientale comme mythologie d'emprunt chez les Noirs américains, on pourrait voir le film de Jim Jarmush *Ghost Dog. The Way of the Samurai* (1999), mis en musique par le Wu-Tang Clan. Éric Gonzalez y a consacré un article dans la revue *Volume !* (Gonzalez 2004). Sur l'afro-futurisme chez Sun Ra, on pourra se reporter à John Corbett (1999).

partir du XIX^e siècle¹³, les Noirs ont surtout été les *victimes* de la mystique raciale ayant accompagné l'essor de l'esclavage moderne. Rejetés du côté de l'impur dans la représentation dominante des sociétés esclavagistes du Nouveau Monde, ils ont surtout souffert de la catégorisation raciale avant, éventuellement, de se la réapproprier à des fins militantes. Face à cette situation, ils ont développé des outils de défense que j'aimerais explorer à présent. Il faut comprendre que si l'arrêt sur un moment essentialiste est stratégique, il n'est pas nécessairement le dernier mot – un absolu – de la politique de la race dans le contexte noir américain.

L'humour noir des Noirs américains

Dans un texte polémique consacré à la question de l'atavisme africain dans la culture noire américaine, « Donne le change et change la donne »¹⁴, Ellison explore les rapports raciaux aux États-Unis au travers de la problématique du masque. Le port du masque, le fait de jouer un rôle social conventionnel, implique une certaine distance vis-à-vis de la pureté et de l'authenticité des identités individuelles que chacun est amené à afficher dans les relations sociales. Ellison explique que malgré les tensions raciales, le pragmatisme américain contraint Blancs et Noirs à se socialiser, bon gré mal gré, grâce à des identités masquées : « Un vieil ami sudiste à la peau très noire m'a rapporté ce dialogue qu'il eut avec un chef d'entreprise blanc qui se plaignait de sa dureté en affaire. Il lui répondit en rigolant : "Je sais, tu pensais que j'étais un Noir pas vrai ?" C'est au travers de cette blague qu'aux États-Unis, Noirs et Blancs réussissent à se socialiser » (Ellison 2009a : 200). Ainsi, parallèlement à la revendication identitaire, il semble qu'on puisse trouver une faculté de prise de distance avec la mystique raciale qui s'est sédimentée dans la culture populaire américaine. La problématique du masque, centrale dans son œuvre, et qui possède des implications profondes dans toute la théorie culturelle américaine (voir Lhamon 2008), est un exemple de ce qu'Ellison a, cette fois, considéré comme *essentiel* à l'identité américaine, commune aux Noirs comme aux Blancs lorsqu'ils sont à leur meilleur : la capacité de mettre

13. La généalogie intellectuelle du nationalisme noir, telle qu'elle a pu être mise au jour par Wilson Jeremiah Moses (1988 [1978]) dans *The Golden Age of Black Nationalism*, renvoie d'ailleurs toujours aux mêmes racines dans le romantisme racialiste allemand, principalement chez Herder et Hegel, confirmant l'origine européenne des théories anthropologiques essentialistes. Cf. aussi Gilroy (2003 : 58, 183-184, 274).

14. Titre original : « Change the Joke and Slip the Yoke ». Ce texte est une réponse à un autre essai du critique littéraire Stanley Edgar Hyman ; ils forment à eux deux une polémique qui parut en 1958 dans la revue *Partisan Review*. J'ai proposé une traduction et une introduction critique de ces deux textes dans la revue *Gradhiva* (Parent 2009b).

à distance le fantasme d'identités raciales pures. C'est par l'humour et la culture du divertissement qu'a pu se développer cette soupape de sécurité, empêchant l'Amérique d'exploser continuellement du fait des tensions raciales la traversant de part en part. Comme Ellison le suggère dans l'anecdote qu'il rapporte sur son ami au teint très sombre, cette problématique du masque est indissociable de celle de l'humour américain.

Le théâtre de l'absurde

C'est dans une conférence d'avril 1970 qu'Ellison a offert ce qui est probablement sa réflexion la plus aboutie sur l'humour américain¹⁵. Pour Ellison, cet humour est lié aux circonstances historiques de la fondation de la nation américaine. Il se livre donc à une approche spécifiquement anthropologique, puisque c'est un véritable récit des origines qui est convoqué ici :

« Christophe Colomb a découvert l'Amérique, et nous nous sommes retrouvés sur un continent qui manifestement ne souhaitait pas qu'on le découvre. Les indigènes étaient hostiles, le climat n'était pas celui de l'Angleterre ni de l'Europe, les plantes n'étaient pas les mêmes. Nous ne savions pas quoi faire. Mais nous étions submergés par un sentiment de profonde incertitude. Je suppose qu'il résultait de l'écart entre le monde rationnel que nous avons laissé derrière nous et l'absolue irrationalité, d'un point de vue européen, du Nouveau Monde. C'est de là qu'est partie notre quête d'indépendance et de révolution » (2009b : 528).

Face à l'absurdité du quotidien, au caractère déroutant d'une nature inconnue, mais aussi des mœurs concurrentes, l'humour est censé préparer l'individu à l'inattendu. Confronté à une situation angoissante, celui qui la nomme par l'humour peut prendre de la distance et préserver un certain équilibre psychique. Il y a une manière de faire face à l'inconnu et de s'ajuster à l'altérité de son prochain qui ne partage ni vos codes ni aucun autre aspect de votre héritage culturel. L'humour est là pour désamorcer la violence symbolique de la différence ethnique et du nivellement social. Il permet d'aborder les antagonismes sociaux et raciaux sur une base commune : « Si tu ris de moi, tu n'as pas besoin de me tuer. Si je peux rire de toi, je n'ai pas besoin de te tuer ».

Pourtant, dans la société américaine, le Noir se voit privé de son droit à l'humour : il n'a pas le droit de rire publiquement des Blancs. Dès lors, les Noirs ont appris à coder leur humour : comme dans la plupart des milieux populaires, il existe toute une tradition informelle codée du double entendre qui permet à la culture noire de s'affranchir de la censure

15. « American Humor, An Address by Ralph Ellison, Oklahoma State University, April 11, 1970 ». Cette conférence n'a malheureusement pas été retenue dans les *Collected Essays...* J'en reproduis une version dactylographiée en annexe de ma thèse (Parent 2009a : 528-532).

blanche¹⁶. Mais il nous faut ici nous référer plus précisément à la tradition des *Blackface Minstrels*, ces acteurs de théâtres itinérants dont le visage avait été artificiellement noirci pour la scène, qui pastichaient en une suite de numéros musicaux et comiques la culture folklorique supposément authentique des Noirs du Sud¹⁷. Sans s'engouffrer dans une discussion des schèmes du *Blackface*, on peut brièvement rappeler que, incubés dans la première moitié du XIX^e siècle dans les centres urbains du Nord-Est des États-Unis et existant formellement sur une période d'un siècle environ (1840-1940), les spectacles de *Minstrels* ou *Vaudeville shows* eurent une influence profonde sur toute la tradition de l'*entertainment* américain. Ce qui est tout à fait remarquable pour notre propos, c'est que dès l'immédiat après-guerre de Sécession, des acteurs noirs ont pris part à leur tour à cette comédie raciale américaine où les Noirs étaient tournés en dérision sur la base de leurs attributs naturels, afin de provoquer l'hilarité du public. Le masque *Blackface*, nous rappelle Ellison, s'imposait « même pour les Noirs qui, abstraction faite de la dimension rituelle, auraient dû pourtant en être dispensés du fait de leur taux mélanique naturellement élevé » (2009a [1958] : 194).

Comme le remarque Christian Béthune :

« 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 l'autre » (2008 : 83).

C'est en tout cas par cet intermédiaire que les Noirs ont eu accès au privilège de rire en retour des Blancs. En insistant sur les stéréotypes raciaux, cette forme d'humour fut à même de les tourner en dérision et donc de s'en libérer. Ellison, dans son enfance, a été nourri de ces spectacles de variétés, dans lesquels se produisaient les chanteuses de blues célèbres de l'époque comme Ida Cox ou Bessie Smith¹⁸.

L'afrocentrisme ludique

Ces schèmes populaires ont tellement imprégné la culture américaine qu'on peut les suivre comme un fil rouge dans toute l'histoire de la culture du divertissement américain, depuis le début du XIX^e siècle jusqu'à

16. On relira avec profit l'ouvrage de Jean-Paul Levet (2003), *Talkin' that Talk*, qui décode pour le lecteur français l'argot noir américain sans la compréhension duquel on passe à côté d'une grande partie de la subtilité sémantique de la poésie vernaculaire des blues.

17. Cf. notamment : Lhamon (2008) ; Jamin & Seité (2006) et Béthune (2008).

18. Les traditions du blues et du *minstrel* fusionnent à partir des années 1910. En réalité, les schèmes du *minstrel* infusent tout ce qu'on a l'habitude de placer en France sous la catégorie du music hall.

aujourd'hui¹⁹. Dans sa conférence, Ellison cite les comédiens noirs en *Blackface*, Amos'n'Andy et Pigmeat Markham²⁰. En ce début de XXI^e siècle, on pourrait penser à David Chappelle, un humoriste noir qui n'est pas relié au jazz, ni au blues, mais plutôt au rap. On le voit dans le film-documentaire de Michel Gondry (2005) : *Dave Chappelle's Block Party*, où l'on assiste dans la grande tradition du hip-hop à une fête de quartier, une « bloc party » donc, qui réunit pour un après-midi dans Brooklyn les meilleurs musiciens de rap côte Est²¹. Le comédien David Chappelle, qui joue son propre rôle d'*entertainer*, y gratifie le public de plusieurs vannes sur les Noirs qui ont le rythme dans la peau, qui se font toujours avoir par les Blancs, ou sur les deux ou trois Mexicains de l'assistance qui se sentent perdus dans cette « marée noire ». Voilà typiquement du *Negro humor*, qui réinvestit les stéréotypes pour en rire et se dégager de leur côté déshumanisant²².

Cette incursion dans la scène hip-hop du début du XXI^e siècle permet d'illustrer l'importance et la persévérance de schèmes culturels qu'Ellison avait identifiés dans la culture populaire du début du XX^e siècle. L'humour populaire et ce trope du masque *blackface* se maintiennent en de nombreux endroits de la culture populaire. Paul Gilroy (2003 : 121) parle quant à lui des « afrocentrismes ludiques des Jungle Brothers, de De La Soul et A Tribe Called Quest », trois groupes phares de la scène hip-hop new-yorkaise des années 1990, unis au sein du *crew* « The Native Tongues », proche de la Zulu Nation. Ce collectif se caractérise par des textes effectivement afrocentrés mais décalés et humoristiques, faits de ruptures avec les codes du Gangsta rap qui les a immédiatement précédés de l'autre côté du continent, sur la côte Ouest. Musicalement, le *crew* se singularise en outre par une ouverture éclectique aux univers de la pop, folk et électro dans leur recherche d'échantillonnage. En citant ces groupes, Paul Gilroy entend signifier que la culture populaire est souvent moins essentialiste, malgré les apparences (le rap est en effet régulièrement l'objet de réprimandes politiquement correctes à l'encontre de ses excès sexistes et matérialistes), que ne le sont ses leaders politiques, intellectuels

19. C'est précisément le propos de l'ouvrage de Lhamon (2008).

20. Ce dernier se produisait régulièrement à l'Apollo Theatre sur la 125^e rue à Harlem, un haut-lieu de la culture populaire qui existe encore aujourd'hui, et que Ellison fréquentait assidûment lors de son arrivée à New York, à la fin des années 1930.

21. Kanye West, Mos Def, Talib Kweli, Common, Dead Prez, Erykah Badu, Jill Scott, the Roots, Cody ChesnuTT, Big Daddy Kane, et réunis pour la première fois depuis près de huit ans : les Fugees.

22. En France, on pense au Djamel Comedy Club, qui a fait rire la France entière et a étonné par son approche décomplexée des différences ethniques. Djamel Debbouze et ses acolytes passent leur temps à se tourner en dérision mutuellement, sur la base d'attributs raciaux supposés naturels.

ou religieux. Le hip-hop est, d'une certaine manière, toujours décalé, toujours *signifiant*, grâce à ses bijoux en or ultra kitsch ostensiblement portés par les MC, ses basses hypertrophiées destinées aux voitures de luxe des *Pimps* du ghetto et ses jurons obscènes (voir Béthune 2003).

Pour rester fidèle à cette capacité de mise à distance de toute fiction identitaire qu'il avait cru localiser dans la culture populaire noire, Ellison a lui aussi choisi d'inclure dans son roman, *Homme invisible* (1952), cette forme d'humour noir. Il affirme quelque part que cet humour est même à l'origine du personnage de *Invisible Man*. L'idée lui en serait en effet venue lors d'une représentation de *Blackface* à l'Apollo Theatre, à New York. Qui pourrait bien parler comme un homme invisible, se demande Ellison en 1945, alors que l'*incipit* de son roman – « I am an invisible man » – vient de jaillir sous sa plume. Et surtout, à partir de quelle expérience ? Voici comment il relate lui-même cette genèse :

« Et soudain, je pouvais entendre en moi un comédien en *Blackface* se pavanant sur la scène de l'Apollo à Harlem et racontant que, à chaque génération, les membres de sa famille devenaient toujours un peu plus noirs, à tel point que personne, pas même sa mère, n'avait réussi à distinguer le petit garçon de deux ans. Le public avait explosé de rire et il me semblait reconnaître le même genre d'humour et d'ironie propre aux Noirs américains qui courait dans ma page de brouillon » (2003a : 354).

Cette plaisanterie ne peut se comprendre qu'en référence au contexte des années 1930 où les sociologues martelaient que le problème noir était dû à la trop grande « visibilité » des Afro-Américains sur la sphère publique, en raison de leur taux mélanique élevé. D'où l'on voit que l'humour populaire, en tant qu'espace politiquement incorrect, est bien le lieu où se traitent les questions les plus sérieuses, grâce, précisément, à cette liberté. Ainsi, dit ailleurs Ellison, « les arts populaires sont devenus le moyen au travers duquel les Américains se sont laissés la possibilité de regarder en face ces aspects de l'expérience qu'ils étaient incapables de nommer autrement » (*Ibid.* : 611). C'est pourquoi, dans la suite de sa conférence, il déplore que, pour des raisons idéologiques – la dénonciation des stéréotypes racistes par la gauche à partir de la fin des années 1930 –, on ait abandonné l'humour ethnique. Il reconnaît y avoir lui aussi pris part lorsqu'il était chroniqueur pour le journal d'obédience stalinienne *New Masses* au tournant des années 1930. Mais ce n'est pas rendre justice à la tradition populaire noire que de vouloir se plier aux exigences du politiquement correct²³. L'humour noir des Noirs américains est un puissant outil de déconstruction des mythes raciaux propres aux États-Unis d'Amérique.

23. Une exigence qui, Ellison le regrette, fera rater à de nombreux Blancs la saveur ironique de *Invisible Man*.

Dans ce travail de mise à distance des mythes raciaux, Ellison insiste à plusieurs reprises sur le fait que les Noirs sont les Américains par excellence. C'est pourquoi, là encore, l'humour noir américain, bien que possédant sa spécificité, ne doit pas être opposé à la culture américaine dominante. Il en exprime bien plutôt une version exemplaire :

« L'humour noir fait pleinement partie de l'humour américain, précisément parce que personne ne saisit aussi bien l'absurde que celui qui y est confronté quotidiennement. Une grande part de l'humour américain provient de l'expérience noire. Ceci s'explique par le fait que nous ne pouvions échapper à l'absurdité : l'absurdité philosophique des relations raciales au sein de la société. Il n'y avait aucune échappatoire à cela. On ne pouvait pas aller en Afrique ; on ne pouvait aller nulle part. Sauf peut-être en Oklahoma, mais c'était tout aussi absurde là-bas. C'est ce que mes parents ont fait. Mais nous ne pouvions nous échapper. Nous avons donc inventé un style d'humour qui nommait le caractère fondamentalement artificiel et irrationnel du consensus racial duquel nous étions les victimes » (2009b : 531).

Comment résoudre la contradiction entre l'aspiration à l'humanité et le déni perpétuel de celle-ci par l'image que l'on renvoie d'eux-mêmes aux Noirs ? Voilà sobrement résumé le dilemme existentiel noir américain. Or, pour Ellison, deux solutions se présentent : l'humour, ou la frustration et la mort.

C'est en effet la leçon à retenir, selon lui, de l'expérience du *Black Power* et du démantèlement systématique, par tous les moyens y compris la violence terroriste, du *Black Panther Party* par le gouvernement américain et le programme tristement célèbre du COINTELPRO mis en œuvre par le FBI. D'une certaine manière, ce qui a manqué aux *Black Panthers* n'est pas une organisation plus solide militairement ou davantage de soutien populaire, mais tout simplement de l'humour ! Cette analyse peut choquer par son cynisme ou sembler déplacée eut égard à l'incandescence politique de la période et aux vies réelles qui étaient en jeu à l'époque. Mais elle ne l'est pas tant que ça si on considère avec Ellison que l'humour a été un moyen de survie essentiel pour les Noirs depuis l'origine de leur présence sur le Nouveau Continent. Dans un entretien qu'il accorde en 1976 à Robert O' Meally, Ellison compare ainsi la rhétorique de Malcolm X à celle que l'on trouve chez n'importe quel coiffeur de Harlem (« *A kind of barbershop rhetoric* »). Mais la différence est le contexte, la télévision, et l'attitude du leader noir qui ne plaisante plus du tout, contrairement à l'ambiance bon enfant des salons de coiffure noirs où tout se dit, se hurle et se vante (*toasting, boasting, bragging*) sur un ton qui laisse toujours filtrer le second degré, pour les initiés tout du moins (mais les *barbershops* sont précisément ces endroits où aucun *outsider* ne pénètre). X, lui, hurle à la télé

sa haine du monde blanc. Pourtant, Ellison remet en question l'efficacité d'une telle offensive. Les esclaves, dit-il, appelaient ça *barking at the big gate*, tel un chien qui aboie très fort mais qui détale dès que quelqu'un s'approche réellement de lui :

« [Malcolm X] était un agitateur. Et c'était très bien comme cela : cela lui a permis de réveiller les gens, mais cela a également favorisé une certaine étroitesse d'esprit et de vision, qui, lorsqu'on la prenait au pied de la lettre, a mis pas mal de gens dans le pétrin, et en a même tué quelques-uns. Les *Panthers*, ces militants qui parlaient de flingue dès que vous vous approchiez d'eux, ne réalisaient pas à quel point ils étaient vulnérables. Ils étaient pris dans des situations que les esclaves avaient appris à gérer il y a très longtemps déjà [...]. Vous ne pouvez pas défier une nation aussi puissante sur ce terrain-là. Et vous ne pouvez certainement pas remettre en cause les États-Unis de cette façon, parce qu'il y a beaucoup trop de gens violents qui ne pensent à rien d'autre qu'à tuer des Noirs ! Il y a toute une tradition derrière cela. Nos parents le savaient. Ils n'en avaient pas peur. Ils avaient seulement peur de faire peur aux Blancs ! Et c'est une sagesse qui a été perdue dans les années 1960, et qui a causé un bon nombre de morts » (2002 : 280-281).

Si l'on n'a pas recours à l'humour ou tout du moins à une distance par rapport aux relations avec les Blancs, c'est par la violence physique que la société américaine se charge de résoudre les tensions qui lui sont inhérentes. La socialisation par l'humour, elle, est véritablement une solution de viabilité pour survivre aux absurdités de la condition noire et américaine. L'humour noir a donc cette fonction : déconstruire l'essentialisme racial en mettant sous une lumière crue sa dimension artificielle et arbitraire. Par conséquent, l'humour réaffirme sans cesse l'inpugnabile humanité des Noirs en dépit des démentis quotidiens que le racisme blanc entend lui infliger. Il faut mentionner le caractère audacieux et presque paradoxal de cette théorie, où l'humour rend possible l'humanité, là où on pourrait croire qu'il la réifie et la détruit :

« C'est de cette façon que fonctionne ce pays étrange. C'est même l'un des secrets du pouvoir de l'humour, sa faculté d'agir comme un ciment social. C'est un facteur humanisant, qui passe parfois par le fait de ridiculiser l'étranger, ou l'ennemi. Mais il y a un autre aspect dans l'humour, qui le rend vraiment très complexe et retors. Sous son action, nous avons tendance, malgré nous, à nous identifier avec celui dont on se moque. Il semble qu'afin d'isoler le détail comique ou l'imperfection qui nous fait rire chez l'autre, nous devons en passer par une identification avec lui » (2009b : 531).

Si humour il y a, nous dit Ellison, c'est qu'il y a des défauts, des imperfections et des impuretés. Et s'il y a impureté, c'est que nous sommes au contact de l'humain : non pas une essence abstraite et chimiquement pure, mais l'homme de chair et d'os, imparfait tout simplement. C'est lorsqu'il y a tentative d'affirmer une pureté qu'il y a un danger totalitaire dans les relations sociales et raciales. En revanche, c'est dans cette possibilité de rire

en retour, le *Laughing back* du monde culturel populaire où l'impureté semble de mise comme dans les spectacles vulgaires de *Minstrels* ou dans la culture composite du hip-hop, que chacun est à même de faire valoir son humanité.

Par son attention profonde aux subtilités de la culture populaire noire américaine dans laquelle il a lui-même intensément baigné, Ellison a su placer cette vision de l'humour noir au centre de ses préoccupations théoriques. Il s'agit au vrai de l'aboutissement de sa théorie culturelle américaine : à partir des années 1970, ces réflexions prennent en effet une place croissante dans son œuvre et sont condensées dans le recueil *Going to the Territory*, paru en 1986. C'était là une manière, comme on l'a vu dans son analyse du nationalisme politique radical noir américain, de déconstruire définitivement l'essentialisme noir. On peut toutefois légitimement se demander s'il n'a pas troqué ainsi un essentialisme pour un autre, qui se déguiserait cette fois sous les traits du patriotisme américain ? Il n'en est rien, car s'il fait de l'humour une pièce maîtresse du rapport au monde américain, il ne s'agit pas d'un héritage prémoderne et précolonial qui persisterait malgré les vicissitudes de l'histoire. Au contraire, Ellison nomme très précisément les conditions historiques qui ont permis ce qu'il faudrait en réalité qualifier d'*existentialisme* américain. Cet existentialisme est le fruit d'une expérience absurde et désenchantée, où la certitude du monde ancien a volé en éclat devant la violence inouïe d'une colonisation multiculturelle.

Il faut ainsi respecter et écouter la tentation essentialiste au sein des minorités noires, pour entendre ce qu'elle nous dit de leur rapport au monde, avant de rappeler, dans une logique « color blind », les vertus humanistes de l'universel. Il y a en effet une épaisseur de la race, qui ne peut disparaître complètement de l'expérience du monde des peuples minoritaires. Mais il faut également être attentif à la capacité qu'ont ces mêmes peuples de désamorcer les fictions identitaires dont ils ont été historiquement les premières victimes. Voici même une méthodologie pour qui s'intéresse à la culture populaire noire américaine : percer sous la vantardise d'une essence africaine censément supérieure et insensible au *vacuum* de la société occidentale réifiée, l'humour décalé d'une compréhension du monde finalement assez désenchantée.

*Laboratoire d'anthropologie et d'institution de la culture (LAHIC)
Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain (ILAC), Charenton-le-Pont
parent.emmanuel@gmail.com*

BIBLIOGRAPHIE

Amselle, Jean-Loup

2000 « La globalisation : grand partage ou mauvais cadrage », *L'Homme* 156 : 207-226.

Béthune, Christian

2003 [1999] *Le Rap. Une esthétique hors la loi*. Paris, Autrement.

2008 *Le Jazz et l'Occident. Culture afro-américaine et philosophie*. Paris, Klincksieck.

Cheikh, Anta Diop

1999 [1954] *Nations nègres et culture*. Paris, Présence Africaine.

Clifford, James

1997 *Routes, Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Harvard University Press.

Corbett, John

1999 « Frères d'une autre planète : la folie spatiale de Lee "scratch" Perry, Sun Ra et George Clinton », *Nomad's Land* 4 : 70-89.

Dorin, Stéphane

2006 « La métaphore des racines : un obstacle à l'analyse sociologique des dynamiques culturelles », *Politix* 74 (2) : 125-147.

Du Bois, William Edward Burghardt

2004 [1903] *Les Âmes du peuple noir*. Traduction, annotations et postface de Magali Bessone. Paris, Éd. Rue d'Ulm.

Ellison, Ralph

1969 [1952] *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?* Trad. par Robert & Magali Merle. Paris, Grasset.

2002 « My Strength Comes from Louis Armstrong. Entretien avec Robert O'Meally 1976 », in Robert O'Meally, ed., *Living with Music. The Ralph Ellison's Jazz Writings*. New York, The Modern Library : 265-288.

2003a *The Collected Essays of Ralph Ellison*. Ed. John Callahan. New York, Random House.

2003b [1986] « Going to the Territory », in John Callahan ed., *The Collected Essays...* : 491-785.

2009a [1958] « Donne le change et change la donne ». Trad. par Emmanuel Parent, *Gradhiva* nouv. sér. 10 : 193-203.

2009b « American Humor, An Address by Ralph Ellison, Oklahoma State University, April 11, 1970 », in Emmanuel Parent, *Lore noire...* : 528-532.

Ellison, Ralph & Albert Murray

2000 *Trading Twelves. The Selected Letters of Ralph Ellison and Albert Murray*. Editing by John Callahan & Albert Murray. New York, The Modern Library.

Fauvelle-Aymar, François-Xavier

2002 « Naissance d'une nation noire : multimédia, mondialisation et nouvelle solidarité », *L'Homme* 161 : 75-89.

Gilroy, Paul

2003 [1993] *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Trad. par Jean-Philippe Henquel. Lille, Kargo / Paris, L'Éclat.

Gondry, Michel

2005 *Dave Chappelle's Block Party*. Scénario de David Chappelle. Film documentaire couleur de 103 mn. Bob Yari Productions.

Gonzalez, Éric

2004 « Jim Jarmush Aesthetics of Sampling in *Ghost Dog. The Way of the Samurai* », *Copyright Volume ! 3* (2) : 109-121.

Guedj, Pauline

2012 *Panafricanisme, religion akan et dynamique identitaire aux États-Unis. Le chemin de Sankoya*. Paris, L'Harmattan.

Hyman, Stanley Edgar

2009 « Littérature noire américaine et traditions folkloriques ». Trad. par Emmanuel Parent, *Gradhiva* nouv. sér. 10 : 182-192.

Jamin, Jean & Yannick Séité

2006 « Anthropologie d'un tube des années folles », *Gradhiva* nouv. sér. 4 : 5-33.

Levet, Jean-Pierre

2003 *Talkin' That Talk, le langage du blues et du jazz*. Lille, Kargo / Paris, L'Éclat.

Lhamon, William T.

2008 [1998] *Peaux blanches, masques noirs. Performances du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*. Trad. par Sophie Renaut. Lille, Kargo / Paris, L'Éclat. [1^{re} éd. franç. : *Raising Cain. Représentations du blackface de Jim Crow à Michael Jackson*, 2004].

Mangeon, Anthony, ed.

2008 *Riveneuve Continents 7 : Harlem Heritage : mémoire et renaissance*. Paris, Riveneuve.

Moses, Wilson Jeremiah

1988 [1978] *The Golden Age of Black Nationalism, 1850-1925*. New York, Oxford University Press.

Neal, Larry

1990 [1970] « Ellison's Zoot Suit », in Kimberley Benston, ed., *Speaking for You. The Vision of Ralph Ellison*. Washington DC, Howard University Press : 105-124.

O'Meally, Robert G.

1981 *The Craft of Ralph Ellison*. Cambridge, Harvard University Press.

Parent, Emmanuel

2007 « Ellison, critique de LeRoi Jones », *L'Homme* 181 : 131-150.

2009a *Lore noir. Contribution à une anthropologie du jazz et de la culture noire américaine depuis et à travers l'œuvre de Ralph W. Ellison*. Paris, École des hautes études en sciences sociales, thèse de doctorat.

2009b « "In the American Grain" : une introduction au débat Ellison-Hyman », *Gradhiva* nouv. sér. 10 : 175-181.

Rampersad, Arnold

2007 *Ralph Ellison. A Biography*. New York, A. Knopf.

Spivak, Gayatri Chakravorty

2009 [1988] *Les Subalternes peuvent-elles parler ?* Trad. par Jérôme Vidal. Paris, Amsterdam.

Terrasse, Jean-Marc, ed.

2006 *Toni Morrison invitée au Louvre. Étranger chez soi*. Paris, Christian Bourgois.

Twain, Mark

2008 [1884] *Les Aventures de Huckleberry Finn*. Nouvelle trad. par Bernard Hoepffner. Paris, Tristram.

Emmanuel Parent, *Diaspora, essentialisme et humour noir : échos de la double conscience chez Ralph Ellison*. — À partir du cas de la culture afro-américaine et des écrits de Ralph Ellison, on propose un pas de côté dans le débat sur l'essentialisme des cultures minoritaires et diasporiques. Plutôt que d'affronter de face et de déconstruire systématiquement les positions essentialistes dans la culture noire américaine, cet article plaide pour une compréhension de leur plasticité, duplicité et complexité en faisant travailler les concepts d'humour et de double conscience. Si l'essentialisme est une constante structurelle des cultures en diaspora, il serait réducteur de faire de cette étape un absolu. Une attention précise à la culture populaire noire américaine montre que de puissants mécanismes de déconstruction de l'essence raciale sont à l'œuvre au quotidien. La récurrence des affirmations d'essence dans la culture noire est précisément, et bien que cela puisse paraître paradoxal à première vue, un aspect d'une ontologie éclectique qui offre une base à la déconstruction de cet essentialisme latent.

Emmanuel Parent, *Diaspora, Essentialism and Black Humor : Echoes of Ralph Ellison's Double Consciousness*. — Afro-American culture and Ralph Ellison's writings are used to step aside from the debate on the essentialism of minority group and diaspora cultures. Rather than directly approaching and systematically deconstructing essentialistic positions in black American culture, this article invokes the concepts of humor and double consciousness to plead for an understanding of the plasticity, duplicity and complexity of these positions. Essentialism is a structural constant of diaspora cultures, but it would be reductionistic to see this phase as something absolute. A close examination of popular black American culture brings to light the powerful mechanisms for deconstructing the racial essence that are operating in everyday life. The recurrence of essentialistic declarations in black culture is — even though this might seem paradoxical at first sight — an aspect of an eclectic ontology that provides the grounds for deconstructing this latent essentialism.