



Esclavages & post~esclavages

Slaveries & Post~Slaveries

12 | 2025

Panafricanismes, (post)esclavages et race

Matthew D. MORRISON, *Blacksound. Making Race and Popular Music in the United States*

Emmanuel Parent



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/slaveries/14253>

DOI : 10.4000/15eu6

ISSN : 2540-6647

Éditeur

CIRESC

Référence électronique

Emmanuel Parent, « Matthew D. MORRISON, *Blacksound. Making Race and Popular Music in the United States* », *Esclavages & Post-esclavages* [En ligne], 12 | 2025, mis en ligne le 22 décembre 2025, consulté le 24 décembre 2025. URL : <http://journals.openedition.org/slaveries/14253> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/15eu6>

Ce document a été généré automatiquement le 24 décembre 2025.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Matthew D. MORRISON, *Blacksound.* *Making Race and Popular Music in the* *United States*

Emmanuel Parent

RÉFÉRENCE

Matthew D. MORRISON, *Blacksound. Making Race and Popular Music in the United States*, Oakland, University of California Press, 2024, 304 p., ISBN : 9780520390577, 85 \$.

- 1 Issu d'une thèse en histoire de la musique, *Blacksound. Making Race and Popular Music in the United States* revient, à partir de nombreuses sources historiques, sur l'émergence de la pratique de la *Blackface Minstrelsy*, son rôle crucial dans la genèse de l'industrie des musiques populaires des années 1820 à 1910 et ses liens structurels avec l'économie de l'esclavage. Cette pratique musico-théâtrale consistant, pour des acteurs euro-américains le plus souvent, à se grimer le visage en noir pour incarner des saynètes humoristiques mettant en scène des personnages grotesques d'esclaves noirs américains, avait disparu après la Seconde Guerre mondiale, sous la pression notamment des groupes de défense des droits civiques. Longtemps resté tabou dans la société américaine en raison de son caractère raciste, le *blackface* fait depuis une trentaine d'années l'objet d'un regain d'intérêt scientifique grâce à des auteurs comme Robert Toll, Eric Lott, William Lhamon, Louis Chude-Sokei, Saidiya V. Hartman ou encore Daphné Brooks.
- 2 S'inscrivant dans la continuité de ces travaux, *Blacksound* décrit à son tour le processus d'appropriation de la créativité musicale africaine-américaine, désignée par l'expression « *black sounds* », par une industrie de la musique en cours de formation qui les transforme cette fois-ci en « *blacksound* ». Ce concept central du livre est défini par Morrison comme la dimension sonore des spectacles *blackface* : une musique qui « sonne noire » mais qui est jouée par des Blancs. La spécificité de l'apport de Matthew

Morrison consiste toutefois dans la manière beaucoup plus précise avec laquelle il enquête sur le processus d'invisibilisation de la contribution africaine-américaine à la culture populaire états-unienne, en particulier grâce à la structure raciale des lois sur le copyright et la propriété intellectuelle : « Alors que les Noires et leurs pratiques musicales allaient poser les fondations d'une des industries les plus lucratives du XIX^e siècle, ils n'étaient pas en capacité d'affirmer leurs droits de propriété ou d'auteurs (au travers du copyright) sur leur musique. » (p. 14) En effet, le droit reste le socle fondamental sur lequel se sont construites les industries culturelles. Enquêter du point de vue de populations centrales en termes de créativité mais marginalisées juridiquement éclaire donc d'un jour nouveau l'avènement de la culture de masse dans le monde occidental.

- 3 Le livre est découpé en deux parties, chronologiquement séparées par la guerre de Sécession et l'émancipation des esclaves. Les trois premiers chapitres détaillent en premier lieu la mise en place dès les années 1830 de la forme du *blackface* et ses archétypes classiques Jim Crow, Zip Coon et Lucy Long, des personnages incarnant des caricatures à la fois racistes, classistes et sexistes (chapitre 1), puis la contribution majeure de « Master Juba » Lane, un artiste africain-américain new-yorkais, à ces codes esthétiques dans les années 1840 (chapitre 2) et enfin l'avènement d'un second temps du répertoire du *blackface*, plus policé et sentimental, grâce aux compositions du « père de la chanson américaine », Stephen Foster, premier compositeur de musique populaire à rencontrer un public de masse dans la décennie précédant la Guerre civile (chapitre 3). La deuxième partie du livre étudie plus spécifiquement le développement de l'industrie américaine de la musique en s'intéressant à la maison d'édition musicale Witmark, au cœur de la structuration new-yorkaise d'une industrie en plein essor dans les dernières décennies du XIX^e siècle (chapitre 4), et à l'apport des musiciens africains-américains au premier genre populaire post-*blackface*, le ragtime, soit à nouveau la transformation des « *black sounds* » en « *blacksound* ». À partir des années 1880, et bien que la pratique rituelle du *blackface* perdure jusqu'au milieu du XX^e siècle, le masque noirci n'est désormais plus systématiquement requis pour les performances publiques du « *blacksound* », à mesure que l'enregistrement s'offre comme une nouvelle médiation permettant d'effacer les corps noirs de la musique des Noirs (chapitre 5).
- 4 Du point de vue esthétique, la question de la transformation des sons élaborés au sein des communautés africaines-américaines en un objet musical typiquement américain croise un débat ancien sur la notion de « musique noire ». Depuis les travaux de Philip Tagg¹, il est admis que les répertoires considérés comme « noirs » aux États-Unis (ragtime, blues, jazz, soul, r'n'b, rap, etc.) doivent leur genèse à des interactions multiethniques (irlandaises, écossaises, anglaises, italiennes, allemandes, amérindiennes, africaines, d'Amérique centrale, latines et caraïbes, etc.) qui franchissent en permanence la *color line*. Bien que s'inscrivant dans une perspective qu'on pourrait dire « afrocentrée », Morrison ne tente à aucun moment de simplifier le débat en décrivant l'évolution d'une « musique noire dans l'Amérique blanche² ». Il restitue ainsi les relations complexes et fluctuantes entre différentes pratiques sur le sol américain au XIX^e siècle. Il faut en effet distinguer les pratiques musicales africaines-américaines (*work songs*, *pating juba*, *ring shouts*, *field hollers*, *negro spirituals*, etc.) qui, selon l'auteur, dérivent sans ambiguïté de systèmes esthétiques ouest-africains cohérents, des répertoires du *blackface*. Ces derniers sont constitués d'airs traditionnels anglo-irlandais marqués par une dimension rythmique et répétitive centrale,

l'improvisation et une interaction forte avec le public grâce à la danse. Mais la spécificité du *blackface* consiste bien dans le style « (noir) américain » avec lequel ces répertoires sont interprétés : décrits comme « *noisy* » (« bruyants ») ou « *ragged* » (« saccadés », « déchirés »), ces airs « renvoyaient de façon stéréotypée à la négritude tout en étant librement exprimés par des Américains blancs au travers du *blackface* » (p. 56) Bien qu'il s'agisse de pratiques euro-américaines, l'influence des artistes noirs n'en est pas moins décisive. Pionnier du genre, l'acteur irlandais-américain T. D. Rice imite ainsi des artistes noirs qu'il fréquente ou avec lesquels il collabore dans le Sud des États-Unis. De plus, quoique plus rare avant 1870, la présence de performeurs africains-américains (tels que William Henry « Master Juba » Lane cité plus haut) s'est avérée non moins cruciale dans l'évolution du genre.

- 5 Autrement dit, le « *blacksound* » et les « *black sounds* » sont en perpétuelle interaction. Or, c'est ici que le recours au droit d'auteur s'avère précieux, en montrant de quelle façon ces interactions complexes se sont malgré tout systématiquement déroulées sous la domination structurelle des Blancs (au sens bien sûr d'une catégorie juridique dotant certaines personnes de droits différenciés en fonction de leur couleur de peau). En effet, à partir de 1831, la musique intègre le domaine de la propriété intellectuelle réservé jusque-là aux créations littéraires, sous la forme de partitions. Sur le modèle de la musique occidentale savante, c'est la version écrite qui incarne matériellement l'œuvre et c'est elle qui est protégée : aucun éditeur ne peut plus désormais reproduire et vendre les partitions d'une œuvre sans reverser des droits à son auteur. Cela n'est que le début d'une longue évolution vers toujours plus de protection des partitions déposées : de leurs versions dramatiques (1856), sur les marchés internationaux (1891), des performances sur scène (1897) et bientôt de leurs enregistrements sonores (1909). À chacune de ces étapes, la structure graphocentrée du droit est confirmée : ce sont les formes écrites de la musique qui sont protégées par la loi vis-à-vis de leurs multiples matérialisations possibles.
- 6 Pendant la période de l'esclavage, les compositeurs noirs, actifs sur une grande partie du territoire américain, n'étaient pas même reconnus comme des personnes au regard du droit et ne pouvaient donc prétendre à une quelconque auctorialité sur leurs œuvres. L'émancipation puis l'échec de la Reconstruction ont continué de les tenir à l'écart de ce régime de propriété. Ainsi, le compositeur africain-américain Ernest Hogan, auteur du grand succès *All Coons Look Alike to Me* (1896), est bien crédité comme auteur sur la partition commercialisée, mais c'est son éditeur Witmark qui détient la propriété commerciale du titre et qui tire profit de son succès phénoménal sur un marché en pleine croissance et en cours d'internationalisation.
- 7 Toutefois, Morrison va plus loin. Au-delà de cette spoliation de fait, c'est en réalité la structure du mode d'appropriation intellectuelle de la musique – sa transcription – qui défavorise les auteurs de la tradition musicale africaine-américaine. En effet, l'ontologie même de cette tradition fait reposer, à la différence du modèle classique qui inspire et régit le droit de la musique à partir du XIX^e siècle, la dimension créative des œuvres sur l'improvisation et la performance, ce que Morrison désigne au travers du concept d'« Intellectual Performance Property ». Cette « propriété intellectuelle de la performance » (et non des œuvres écrites) n'était pas et n'est toujours pas reconnue par le droit de la propriété intellectuelle. En ce sens, la loi graphocentrée sur le copyright, qui a émergé pendant l'esclavage, a encouragé et protégé un système dans lequel l'écriture, puis l'enregistrement et aujourd'hui les recommandations

algorithmiques apparaissent comme des technologies qui pèsent dans les rapports sociaux de race en faveur de la suprématie blanche.

- 8 Au terme de la lecture de cet ouvrage dense, le *blackface* peut donc être décrit comme un rituel au sens plein du terme, consistant pour le groupe dominant à être possédé par la noirceur (questionnement anthropologique sur la relation entre minoritaire et majoritaire) tout en la possédant économiquement et en l'exploitant grâce à une structure juridique servant ses intérêts. Du point de vue psychologique, cette interaction se fait, pour les Blancs, par le détour d'un processus de « *disengaged engagement*³ » qui permet de jouir des fruits de la culture noire sans avoir à se confronter à la condition des esclaves et des désaffranchis. Enfin, au travers de ce rituel, c'est la qualité de blancheur elle-même qui trouve un vecteur d'expression. Ou, pour le formuler dans les termes mêmes d'Isidore Witmark, patron de la première grande firme ayant dominé l'industrie musicale au tournant du XIX^e et du XX^e siècle : « Le Noir est le symbole de notre expression désinhibée. Il est notre catharsis [...]. Ce que nous n'osons pas dire ouvertement, nous le chantons bien souvent au travers du dialecte noir. » (cité p. 157) C'est sur cette dynamique incroyablement puissante que l'industrie moderne de la musique aux États-Unis s'est construite et reproduite jusqu'à nos jours. Et c'est pourquoi, après avoir ouvert son livre sur les minutes d'un procès relatant l'histoire de Mama Lou, une chanteuse noire de Saint-Louis à la fin du XIX^e siècle, autrice spoliée d'un succès international, le livre se conclut sur une autre affaire juridique, résolue en 2013, dans laquelle des stars internationales de la pop (Robin Thicke et Pharell Williams) ont dû rendre des comptes quant à leur reprise non créditée d'un chanson de Marvin Gaye dont ils avaient fait un tube extrêmement populaire (*Blurred Lines*). Le cas n'est pourtant pas mobilisé par Morrison comme un énième exemple d'appropriation d'une création noire par l'industrie blanche (Pharell Williams est lui-même afro-descendant). Toutefois, en décortiquant les arguments des deux parties et leur recours à des musicologues ayant dû analyser les relevés écrits des chansons incriminées et non pas les sons enregistrés, comme le veut la dernière loi en vigueur sur le copyright musical aux États-Unis (1976), il montre comment la structure juridique ayant permis la transformation des « *black sounds* » en « *blacksound* » depuis le début du XIX^e siècle est toujours en place dans le premier quart du XXI^e siècle. Et, avec elle, la propension de l'industrie musicale à exploiter les performances musicales africaines-américaines sans les reconnaître juridiquement, avec le support d'un droit d'auteur dont Morrison souhaite vraisemblablement la réforme.

NOTES

1. Voir notamment Philip Tagg, « Lettre ouverte sur les musiques “noires”, “afro-américaines” et “européennes” » [1989], *Volume I*, vol. 6, n° 1-2, 2008, p. 135-161.
2. C'était la thèse, et le sous-titre, de l'influent livre de LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Blues People. Negro Music in White America* (1963).

3. Jon Cruz, *Culture on the Margins: the Black Spiritual and the Rise of the American Cultural Interpretation*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

AUTEURS

EMMANUEL PARENT

Unité de recherche « Arts : pratiques et poétiques », Université Rennes 2 (France)