

La vie en couleur

Race, stéréotype et animation dans *Bamboozled* de Spike Lee

Les images apparaissent toujours au travers d'un médium matériel (peinture, film, pierre, papier ou flux électroniques)¹. Or, l'une des propriétés fondamentales des images réside dans leur capacité à circuler d'un médium à l'autre, de la page à l'écran, de l'écran à la vie quotidienne, avant de retourner à la page. Quels sont les motifs d'une telle mobilité et pour quelles raisons les images ne tiennent-elles pas en place ? D'où provient leur étrange aptitude à contaminer la conscience et le comportement humains ? Doit-on penser que les images n'apparaissent pas simplement *dans* des médias, mais qu'en un certain sens (et bien qu'elles nécessiteront toujours une forme concrète pour apparaître), elles constituent elles-mêmes une sorte de *métamédium* capable de transcender toute incarnation matérielle spécifique ?

La mobilité des images est sans nul doute un symptôme du rôle indispensable qu'elles jouent dans la vie humaine. Des ornements aux monuments, des jouets aux panoramas, les images débordent de vitalité et dégagent de la plus-value. Tel est le point d'intersection de la « vie » des images et de leurs « amours », là où le désir, l'attrait, le besoin et la convoitise suscitent l'animation des icônes. La vérité photographique recherchée par Robert Frank dans les images de la nation américaine a donné naissance à un éventail de représentations mues par des désirs insoutenables, aux frontières de l'inhumain — des signifiants énigmatiques qui « invalideront toute explication » et qui, pareils à des vampires, sirotent le « jus bien cuit de l'espèce humaine »². Comment donner sens à l'idée d'image comme métamédium, si pour être saisi concrètement, le médium nous contraint à recourir à une image ou une métapiction ?

L'étude de cas que je souhaite mener ici pour répondre à cette question retorse fait appel à une œuvre d'art qui traite de la mobilité des images à travers les médias, y compris ce médium qu'est la vie quotidienne. Cette œuvre est le film de Spike Lee intitulé *Bamboozled* (également connu sous le titre *The Very*

¹ Ce chapitre reprend une conférence prononcée à l'université Humboldt de Berlin en mai 2002 dans le cadre des « W.E.B. Du Bois Lectures ». Je remercie Klaus Milich de m'avoir offert cette occasion d'exposer mes idées face à un auditoire de grande qualité, ainsi que Ellen Esrock, Jackie Goldsby, Teresa de Lauretis, Daniel Monk, Donald Pease et Jackie Stewart pour leurs commentaires et suggestions.

² Voir chapitre 13.

Black Show), une métapiction qui explore les médias de la télévision, du cinéma, de l'écriture, de la sculpture, de la danse et de l'Internet, ainsi que les usages spécifiques et génériques des médias dans la mode, la publicité, l'information, le one-man-show et le *minstrel show*. Le répertoire d'images qui circule à travers ces médias est celui des stéréotypes raciaux, et en particulier celui de la « *blackface*³ ». Autrement dit, ce film nous confronte au réservoir d'images racistes visant les Afro-Américains, et cette étude de cas consiste donc à explorer la vie et le désir des images dans un contexte racialisé ; elle met en perspective la façon dont les stéréotypes prennent vie et se reproduisent, ainsi que les relations qu'ils entretiennent avec le désir. À ce questionnement, une réponse lapidaire pourrait certes être donnée d'emblée : les stéréotypes sont des images que nous aimons détester et que nous détestons aimer.

Nous avons déjà pu l'observer, les images prennent vie sous deux formes fondamentales qui oscillent entre les acceptions figuratives et littérales de la vitalité et de l'animation. Elles prennent vie lorsque le regardeur croit qu'elles sont vivantes, telles les madones en pleurs et les idoles muettes réclamant un sacrifice humain ou une réforme morale. Parfois, elles s'animent parce qu'un artiste ou un technicien talentueux les a conçues pour qu'il en soit ainsi, du moins en *apparence*, comme lorsque le marionnettiste ou le ventriloque insuffle le mouvement et la voix à sa marionnette, ou que le peintre semble saisir la vie de son modèle d'un trait de pinceau. La conception de l'image comme forme-de-vie joue ainsi systématiquement sur l'ambiguïté entre croyance et connaissance, fantasme et technologie — le golem d'un côté, le clone de l'autre. Cette zone intermédiaire, qui n'est autre que celle de l'« inquiétante étrangeté » freudienne, est peut-être le lieu même de l'image comme médium.

Le stéréotype est un type d'image vivante d'une importance particulière, dans la mesure où il occupe précisément ce terrain intermédiaire entre le fantasme et la réalité technique, enfoui dans la complexité de l'intime ; l'image, en quelque sorte, est peinte ou laquée à même le corps d'un être vivant et inscrite dans l'appareil perceptif du regardeur⁴. Elle forme un masque ou un « voile » (selon les termes de William E. B. Du Bois) qui s'interpose entre les personnes⁵. À la différence des formes d'imagerie animée que l'on pourrait qualifier d'« indépendantes » (marionnettes, idoles et poupées maléfiques), les stéréotypes ne sont pas des figures singulières et exceptionnelles, mais des manifestations ordinaires, invisibles (ou semi-visibles), s'insinuant dans la vie quotidienne, constitutives des écrans sociaux qui rendent possibles — ou

3 Ndt : L'*Oxford English Dictionary* en donne la définition suivante : « Aux États-Unis, le terme de "*blackface*" désigne le maquillage appliqué (généralement en quantité exagérée) sur le visage d'acteurs blancs jouant des personnages noirs. Développée dans des spectacles de music-hall appelés "*minstrel shows*", cette pratique a constitué une forme de divertissement populaire durant les années 1830-1965. »

4 Le schéma perceptif du stéréotype est traité de façon pertinente par Vron Ware et Les Black dans leur ouvrage *Out of Whiteness: Color, Politics, and Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.

5 William Edward Burghardt Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*, traduit de l'anglais par Magali Bessone, Paris, Rue d'Ulm, 2004, p. 10.

concrètement impossibles — les relations entre personnes. Ils circulent à travers les registres sensoriels (du visible à l'audible) et se dissimulent en règle générale sous la forme de schémas cognitifs discriminatoires tout à la fois transparents et hyperlisibles, invisibles et inaudibles. En d'autres termes, le stéréotype gagne en efficacité lorsqu'il reste invisible, inconscient, nié : un soupçon latent nécessitant sans cesse d'être confirmé. Cette confirmation est alors immanquablement associée à son démenti : « Je n'ai rien contre eux, mais bon... » ou « Je ne suis pas raciste, mais quand même... »

Nous avons tous conscience que les stéréotypes sont des images trompeuses qui nous empêchent de percevoir l'autre. Nous savons également que les stéréotypes sont un mal *nécessaire*, et que nous ne pourrions ni appréhender ni reconnaître les objets et les personnes sans former des images nous permettant de distinguer une chose d'une autre, une personne d'une autre, une classe (de choses) d'une autre. C'est la raison pour laquelle le face-à-face, comme l'ont remarqué Sartre, Levinas ou Lacan, n'a jamais vraiment lieu. Pour être plus précis, le face-à-face est toujours médiatisé et porte en lui l'angoisse de la méconnaissance, le fantasme narcissique et agressif. Ces fantasmes et défauts de reconnaissance sont particulièrement exacerbés par la différence sexuelle et raciale ou par l'oppression et l'inégalité. Quand Frantz Fanon décrit une petite fille blanche s'adressant à sa mère — « Tiens, un nègre⁶ ! » —, ou quand Du Bois raconte qu'une fille blanche refuse de prendre sa carte à l'école, c'est la scène primitive du stéréotype raciste qui est mise en lumière :

Dans une minuscule école en bois, il est venu à l'idée des garçons et des filles d'acheter de splendides cartes de visite — dix cents le paquet — et de les échanger. Nous nous amusons bien, jusqu'au moment où une grande fille, une nouvelle venue, refusa ma carte — péremptoirement, avec un regard par en dessous. Alors il m'est apparu avec une soudaine certitude que j'étais différent des autres ; ou comme eux, peut-être, dans mon cœur, dans ma vie et dans mes désirs, mais coupé de leur monde par un immense voile⁷.

Cette scène nous émeut moins par son caractère scandaleux ou extraordinaire que par sa banalité. Qui, étant enfant, n'a pas connu d'expérience similaire, quel que soit son sexe ou sa race ? Poser une telle question ne revient pas à nier la spécificité des comportements racistes à l'égard des Afro-Américains, bien au contraire. Elle doit nous conduire à saisir la façon dont ces comportements sont subtilement inscrits dans le tissu social américain. En outre, elle nous permet de comprendre en quoi la question de Fanon « Que veut l'homme noir ? », celle de Freud au sujet du vouloir des femmes, ou encore « l'autre question » de Homi Bhabha relèvent également de la question « Que veulent les pictions ? ». Car ces dernières — à savoir les stéréotypes, les caricatures ou les images préjudiciables qui médiatisent les relations entre individus et entre groupes sociaux —

6 Frantz Fanon, « L'expérience vécue du Noir », *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 90.

7 W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*, op. cit., p. 10.

semblent bel et bien posséder une vie propre (une vie dangereuse et mortelle, qui plus est) lors des confrontations racistes (ou sexistes). Et c'est précisément la mobilité et l'instabilité des pictions — il peut s'agir d'universaux phénoménologiques, de schémas cognitifs pour catégoriser l'Autre ou encore de représentations déformantes fortement dommageables — qui rendent leur vie difficilement canalisable.

En la matière, le cas le plus dramatique et le plus saisissant est sans doute celui des stéréotypes afro-américains véhiculés par la *blackface*. Une large gamme d'images concrètes y contribue ; elles traversent les médias, du cinéma à la télévision, du cabaret au théâtre, des personnages de dessins animés aux objets sculptés, aux poupées, aux jouets et aux objets de collection, jusqu'au comportement des personnes ordinaires dans la vie quotidienne.

La vie du stéréotype afro-américain a fait l'objet de très nombreuses études et controverses dans l'histoire de la culture noire américaine⁸. La *blackface* — de même que la « *yellowface* » pour les asiatiques, l'antisémitisme, les préjugés contre les « *rednecks* », contre les Arabes et contre tous les Autres — a engendré un répertoire d'images absolument ignobles qui mériteraient d'être détruites, mais qui se comportent pourtant comme des virus résistants à tout effort d'éradication ou d'immunisation. S'il est un ensemble d'images qui vit d'une « vie propre », c'est bien celui du stéréotype raciste. Cette affirmation est toutefois paradoxale, puisque l'on considère ordinairement le stéréotype comme une forme de représentation statique et inerte, véhiculée par un schéma tout à la fois immuable et réitéré de façon compulsive. Autrement dit, le stéréotype du stéréotype est *stérile* ; il n'est pas une image vivante ou vivace, encore moins une image fidèle à la vie de son modèle. En réalité, si un stéréotype s'attachait une vie quelconque, elle semblerait s'opposer en tout point à celle de l'individu vivant qu'il représente. La vie du stéréotype réside dans la mort de son modèle et dans la léthargie perceptive de ceux qui le gardent à l'esprit comme « schéma d'identification ». Ce que veut le stéréotype, c'est précisément ce qui lui manque : la vie, l'animation, la vitalité. Et il les obtient en réifiant *et* son objet de représentation *et* le sujet qui s'en sert comme médium pour classer l'autre. Tant le raciste que l'objet du racisme se trouvent réduits à des figures inertes et statiques par le stéréotype. Pour être plus précis, nous devrions comparer leur condition à cette forme de « mort vivante » qui est le lot des zombies, moitié animés, moitié inanimés.

Approcher les stéréotypes raciaux par le prisme de la vitalité et du désir, plutôt que du pouvoir, ne facilite en rien leur traitement. Si les stéréotypes se réduisaient uniquement à des images puissantes, mortelles et trompeuses,

⁸ Je renvoie tout particulièrement à Michael Rogin, *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley, University of California Press, 1996 ; et Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York, Oxford University Press, 1993. Voir également William T. Lhamon Jr., *Raising Cain: Blackface Performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge, Harvard University Press, 1998 ; Robert Toll, *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America*, New York, Oxford University Press, 1974 ; Carl Wittke, *Tambo and Bones: A History of the American Minstrel Stage*, Durham, Duke University Press, 1930 ; et David Leventhal, *Blackface*, Santa Fe, Arena Editions, 1999.

nous n'aurions qu'à les bannir et les remplacer par des images positives et politiquement correctes. Cependant, comme je l'ai fait remarquer à plusieurs reprises, un tel iconoclasme critique a généralement pour conséquence d'insuffler plus de vie et de pouvoir à l'image méprisée qu'elle n'en possédait auparavant. *Bamboozled* de Spike Lee présente une tout autre stratégie, beaucoup plus complexe. Le film « ausculte les idoles » du racisme, sans détourner le regard, et aborde de front, tout en le mettant en scène, le répertoire des stéréotypes afro-américains, ses images vivantes, autonomes, ses marionnettes animées, automates et autres poupées dansantes. Le protagoniste du film (incarné par Damon Wayans) est un scénariste de télé noir nommé Pierre Delacroix, en charge de la production d'une émission à succès destinée à booster l'audimat. Sous la pression de sa hiérarchie, Pierre propose de ressusciter le *minstrel show*, avec des artistes noirs portant des masques noirs. Étonnamment, par le scandale qu'il suscite, le « New Millenium Minstrel Show » rencontre un énorme succès et devient l'émission la plus attendue du petit écran. Les spectateurs blancs se mettent à porter des masques noirs, le mot « nègre » sort du tabou, et tout un chacun s'approprie la négritude. Les caricatures noires traditionnelles sont exhumées du cimetière du politiquement correct, sans exception : *Tante Jemima*, *Stepin Fetchit*, *Jim Crow*, *Sleep 'n' Eat* et *Man Tan* reprennent vie en couleur et endossent à nouveau leurs rôles traditionnels.

Ce qui motive Pierre à réanimer des stéréotypes racistes n'a rien d'évident. Cherche-t-il à conserver son emploi ou à le perdre ? Souhaite-t-il susciter le scandale de sorte à se faire licencier et à se libérer ainsi de son contrat ? Ou bien s'inspire-t-il de ces stéréotypes pour en faire les instruments d'une satire des chaînes de télévision et de leur public blanc ? Le film débute par une remarque de Pierre à propos de la satire, qu'il définit comme une mise à profit de la dérision pour combattre le vice et la folie, avec l'espoir que la *blackface* remise au goût du jour mettra les spectateurs blancs face au racisme larvé de la société américaine. Ce dont il ne tient pas compte, c'est que les caricatures de la satire acquerront une vie propre et s'avèreront mortelles pour ceux qu'elles toucheront. La chaîne se réapproprie rapidement l'idée pour en faire un produit, ce qui plonge Pierre dans le doute tandis qu'il perd le respect de ses amis et de sa famille pour avoir réveillé les stéréotypes *nègres*. Finalement, Man Ray (Savion Glover), le danseur de claquettes incarnant la figure de *Man Tan*, est tellement dégoûté par l'affaire qu'il refuse de revêtir son masque. Évincé de la distribution du spectacle, il est alors kidnappé par les Mau Maus, un gang de hip-hop anarchiste, qui l'abat et diffuse son exécution en ligne. La satire devient tragédie, les images vivantes et comiques de la caricature noire se transforment en masques mortuaires, et les claquettes font un rappel pour une danse macabre. Les figurines d'« art zambo », les poupées, les marionnettes et les objets animés que Pierre a accumulés dans le cadre de ses recherches sur les stéréotypes *nègres* prennent alors vie autour de lui. Son assistante et ex-amante Sloan Hopkins (Jada Pinkett Smith), lui tire dessus et le contraint à agoniser devant un montage des grands moments de *blackface* du cinéma américain, de *Birth of a Nation* à *The Jazz Singer*, en passant par des caricatures cinématographiques et télévisuelles telles qu'*Amos 'n' Andy*, *The Jeffersons*, *Man Tan*, *Stepin Fetchit*,

Buckwheat, Uncle Remus, Uncle Tom et Tante Jemima. Tandis qu'il s'éteint en tenant la tirelire du *Jolly Nigger* dans ses bras, Pierre déclame un monologue en voix off qui tire des conclusions morales contradictoires : d'un côté, l'avertissement solennel de James Baldwin selon lequel les gens sont punis de leurs fautes pour les vies qu'ils ont menées ; de l'autre, le conseil prodigué par son père (comédien dans les clubs réservés aux noirs) de « toujours les faire rire ».

Le film se clôt sur la face criarde et noircie de *Man Tan* en sueur, accompagnée d'un rire moqueur (fig. 72). Durant le générique, un défilé de poupées et de marionnettes animées s'inscrit dans l'image : un dandy faisant des claquettes, une figure féminine « Ubangi » dont les lèvres surdimensionnées claquent l'une contre l'autre ou encore une figure qui reçoit une ruade pendant qu'elle essaie de traire un mulet, se succèdent entre autres caricatures animées. La musique est l'unique répit dans cette satire amère : l'air obsédant de *Shadowlands* de Bruce Hornsby, un morceau méditant sur la tristesse qui va de pair avec les compromis moraux, écrit et chanté par un blanc.

L'échec commercial du film et les critiques mitigées qu'il reçut n'ont pas de quoi susciter l'étonnement⁹. Comme *Do the Right Thing* du même Spike Lee, *Bamboozled* a été attaqué pour son dénouement violent et pour sa réactivation improbable et politiquement incorrecte des stéréotypes noirs. Mais à la différence de *Do the Right Thing*, il a rapidement disparu de l'affiche pour réapparaître dans les espaces artistiques et académiques, où les problématiques complexes qu'il pose avaient plus de chance d'être discutées. Alors que le film agonisait au box-office en novembre 2000, on se bousculait à Harvard et à l'université de New York (NYU) pour en débattre. Tout me laisse à penser que ce film est destiné à devenir un classique du cinéma américain, ainsi qu'une étude de cas indispensable pour appréhender tant la nature des stéréotypes que les perspectives critiques et artistiques qui permettent d'y répondre.

Bamboozled est une métapiction — une piction englobant un ensemble de pictions, qui mène consciemment une enquête sur la vie des images, en particulier des stéréotypes raciaux et de la manière dont ils circulent dans les médias et la vie quotidienne. Voici ce qu'en dit Spike Lee :

Je veux que le public pense au pouvoir des images, non seulement en termes de race, mais aussi en termes d'imagerie, qu'il observe la façon dont elle est employée et qu'il tienne compte de son impact social : comment nous parlons, comment nous pensons, comment nous nous considérons les uns les autres. Je souhaite en particulier qu'il saisisse comment le film et la télévision ont historiquement produit et

⁹ Armond White formule sans doute la critique la plus acerbe, dénonçant la confusion du film tant sur le plan moral que politique, excessif dans sa rhétorique et obsédé par « le problème désormais révolu de la *blackface* » (« Post-Art Minstrelsy », *Cineaste* 26/2, 2001, p. 13). White accuse également Spike Lee de détourner l'attention du public de réalisateurs noirs plus intéressants auxquels « l'aval de l'industrie » (dont jouit justement Lee) fait défaut (*ibid.*, p. 12-14). Je renvoie aussi aux critiques plus positives de Saul Landau, Michael Rogin, Greg Tate et Zeinabu Irene Davis dans le même numéro : « Race, Media, and Money : A Critical Symposium on Spike Lee's *Bamboozled* » [p. 10-17].



72. La dernière scène de *Bamboozled* de Spike Lee montre le visage ressuscité de Man Tan

perpétué, dès leurs origines, des images déformées. Le cinéma et la télévision ont commencé de cette manière, et à l'aube d'un nouveau siècle, une grande partie de cette folie demeure encore présente¹⁰.

Une ambiguïté fondamentale se dégage du propos de Spike Lee sur les images. Il s'exprime parfois comme s'il était parvenu à porter un jugement extérieur sur la « folie » des images « déformées » du cinéma et de la télévision. Pourtant, s'il est une chose que *Bamboozled* met en évidence, c'est bien la difficulté de trouver ce point de vue critique, de rendre compte d'une « juste évaluation » des images, par-delà la déformation et la folie. De fait, *Bamboozled* fut la cible de sévères attaques relatives à la manière dont le film sèmerait la confusion morale et multiplierait les scènes d'agit-prop et de démagogie, ainsi que les images avilissantes de toutes sortes de groupes sociaux (noirs et blancs, hommes et femmes, juifs et adeptes de la culture hip-hop). La caricature n'épargne personne dans ce tableau. La figure la plus proche de la norme est celle de l'assistante de Pierre, Sloan, qui malgré sa « sensibilité » et la justesse de son jugement, se rend complice du renouveau du *minstrel show* ; on perçoit en elle (certainement à raison) l'accomplissement du stéréotype de la jeune femme ambitieuse prête à coucher pour grimper les échelons¹¹. Le gang révolutionnaire

¹⁰ Entretien de Spike Lee accordé à la revue *Cineaste* 26/2 [2001], p. 9.

¹¹ Sloan dément catégoriquement avoir couché avec Pierre ou avec qui que ce soit pour doper sa

des Mau Maus, qui propose une alternative « anarchiste » à la corruption des grands groupes médiatiques et du capital, est traité avec le même mépris que les responsables de la chaîne.

Le traitement le plus sévère est toutefois infligé à Pierre Delacroix, considéré comme un *oreo*¹², un vendu, une figure ambivalente en proie au doute. Notons au passage qu'il est également la figure la plus proche du réalisateur lui-même (fig. 73). L'alibi satirique de ce scénariste noir pour la reprise du *minstrel show* est identique à celui de Spike Lee. Dans ses commentaires en voix off sur le DVD, ce dernier se plaint du fait que certains critiques soient passés à côté de la dimension satirique du film, avant d'avouer que son intention n'avait été que de donner à voir un répertoire d'images détestables et répugnantes, utilisées pour justifier la discrimination contre les noirs par le passé, et dont la vie se perpétue de nos jours sous des formes moins reconnaissables. Mais cet alibi est déconstruit point par point dans le film, qui montre le satiriste pris au piège et anéanti par ses propres armes : le stéréotype et la caricature. La logique implacable de la magie des images de *Bamboozled* rend leur instrumentalisation et leur utilisation contre d'autres personnes tout bonnement impossibles. Elles s'en prennent à l'artiste qui leur a redonné vie, comme le suggère Pierre lorsqu'il se dépeint lui-même en docteur Frankenstein. La satire devient tragédie, et l'allègre virtuosité du danseur de claquettes *Man Tan* résonne comme une danse macabre. Il se joue ici plus qu'une satire sur le vice et la folie, plus qu'un dévoilement critique et qu'une destruction de stéréotypes répugnants¹³.

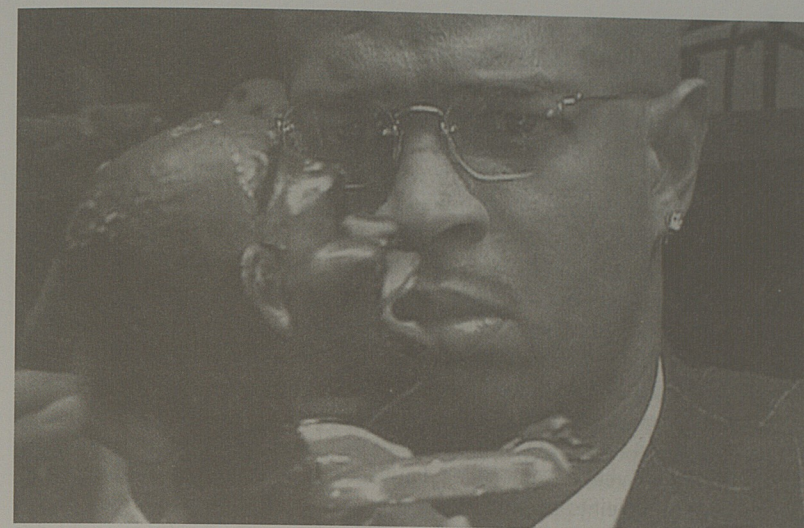
Ce « plus » correspond à la plus-value des images stéréotypées elles-mêmes, c'est-à-dire leur tendance à déborder les stratégies visant à les contenir — y compris les propos de Spike Lee. La dissonance entre le commentaire audio du réalisateur et le défilé des images du générique en est l'illustration la plus éclatante¹⁴. Tandis que la voix de Lee s'indigne de la haine dont il perçoit l'expression dans ces images, sa caméra s'attarde avec fascination, et peut-être même avec une forme de passion, sur leurs qualités plastiques. « Vous vous imaginez à quel point ils nous détestaient ? », demande-t-il. Or, il aurait tout aussi bien pu poser une autre question : « Vous vous imaginez à quel

carrière, mais elle admet, un peu plus tard dans le film, savoir désormais que leur liaison était une « erreur », laissant planer l'ambiguïté sur sa dimension sentimentale (coucher avec la mauvaise personne) ou morale (coucher avec un homme pour une mauvaise raison).

¹² Ndt : « Oreo » est une insulte proférée entre noirs qu'on pourrait traduire par « noir à l'extérieur, blanc à l'intérieur ». Elle a pour origine un biscuit chocolaté renfermant un fourrage de couleur blanche, tout comme le « bounty », parfois utilisé comme une insulte similaire en français.

¹³ Voir Michael Rogin, « Nowhere Left to Stand: The Burnt Cork Roots of Popular Culture », *Cineaste* 26/2 (2001), p. 14-15. L'auteur souligne la manière dont le film coupe court à une normativité rédemptrice, incluant la position de l'auteur, « qui s'interdit lui-même quelque compromis que ce soit » (p. 15).

¹⁴ Notons que ce commentaire ne fait pas, à proprement parler, partie du film ; il s'agit d'un bonus uniquement accessible à ceux qui visionnent le film en DVD. Cela soulève un ensemble d'autres questions sur les limites « exactes » du texte filmique dans le contexte des nouveaux horizons technologiques.



73. Extrait de *Bamboozled* : Pierre tenant la tirelire « Joly Nigger »

point ils se souciaient de nous, pour en venir à faire de nous les personnages comiques d'un mélodrame racial, pour se noircir le visage et pour caricaturer des personnes qu'ils étaient censés haïr ? »

Comme l'ont démontré les historiens de la culture Michael Rogin et Eric Lott, la signification de la *blackface* n'a jamais été entièrement négative. Elle incluait des connotations d'affection, de passion, et même de jalousie¹⁵. Sinon pour quelle raison ce spectacle serait-il devenu la première industrie culturelle populaire

¹⁵ Je ne veux suggérer aucun consensus sur les valeurs morales ou politiques de la *blackface*, qui demeurent âprement discutées. Comme l'écrit Rogin, « l'admiration et le ridicule, l'appropriation et l'hommage [...], la tromperie et l'aveuglement, le vieux stéréotype et l'invention de la veille, le refoulement ou la transmission en héritage, la classe, le sexe et la race : tous ces éléments contradictoires peuvent jouer leur rôle dans la mascarade. » (*Blackface, White Noise*, op. cit., p. 35.) Comme le suppose l'association de l'amour et du vol dans son titre, l'ouvrage *Love and Theft* d'Eric Lott met au jour les linéaments du désir interracial dans la *blackface*, l'identifiant à la tradition carnavalesque américaine liée aux rituels de transgression et de subversion des divisions de classe et de race. Dans *Raising Cain*, W.T. Lhamon soutient de façon similaire que la révolte de la jeunesse ouvrière a joué un rôle déterminant dans cette pratique. Rogin critique ces récupérations positives de la *blackface* en soulignant « qu'elles ne parviennent pas à montrer l'exclusion de leur propre représentation que connaissent les Afro-Américains, pas plus qu'elles ne parviennent à mettre l'accent sur le

des États-Unis ? Pourquoi la majorité blanche aurait-elle imité et se serait-elle approprié la musique, la danse, les vêtements et les manières de parler propres aux noirs ? En quel honneur ces derniers déterminent-ils les tendances, la mode et l'avant-garde de la culture américaine, comme nous le rappelle Dunwitty, le personnage blanc du film (incarné par Michael Rapaport) ? Pourquoi les figurines racistes qui dansent sous nos yeux durant le générique sont-elles devenues des objets extrêmement précieux, des fétiches convoités par les collectionneurs, noirs ou blancs ? Pourquoi l'un des membres du Mau Maus, alors pris d'un fou rire, confesse-t-il trouver « amusant » le *minstrel show* du nouveau millénaire, quand bien même il en dénonce l'existence ? *Bamboozled* nous montre qu'une théorie du stéréotype ne le réduira jamais à une expression de ressentiment pur, mais le révélera toujours comme un mélange ambigu, fait d'amour et de haine, d'imitation et d'aversion.

La mise en scène sociale de cette ambivalence est parfaitement illustrée par la relation qui unit Pierre et Dunwitty, dont les rôles stéréotypés se répondent : l'un est le noir qui veut devenir blanc, l'autre est le blanc qui veut devenir noir. Tous deux sont dépeints comme des figures maladroites, quelque peu mécaniques, comme des êtres vivants piégés dans des corps qui leur jouent des tours. Dunwitty imite le phrasé noir, qu'il ponctue par des *yo* mal placés et par des obscénités (le projet d'un « New Millenium Minstrel Show » le fait bander). On ne passe jamais outre le fait qu'il s'agit de Michael Rapaport, un comédien juif jouant la *blackface*. Pierre, pour sa part, est une caricature du diplômé de Harvard, un traître vendu aux blancs, dont la négritude se résume à la couleur de peau, et dont le langage, verbal et non verbal, est maniéré. La scène d'ouverture et la scène finale le montrent dans un somptueux appartement situé au sommet d'un beffroi muni d'une horloge, à proximité du pont de Brooklyn, soulignant par là qu'il est prisonnier d'un système mécanique, comme le sont les jouets et les automates rassemblés autour de lui. L'hypothèque de son appartement figure parmi les motivations explicites qui le poussent à trahir ses convictions en remontant le *minstrel show*. Pierre est-il un satiriste ou un vendu ? La scène finale fait pencher la balance : sans en avoir conscience, il imite la tirelire du *Jolly Nigger* qu'il berce tandis qu'il agonise¹⁶.

Les dialectiques d'amour et de haine, de désir et de dérision auxquelles nous confronte le stéréotype se complexifient lorsque nous en atteignons le niveau du jugement, qu'il soit cognitif ou moral. Les stéréotypes sont-ils vrais ou faux ? Sont-ils des instruments adéquats pour évaluer les qualités morales de l'autre ? Le sens commun nous suggère qu'ils ne sont rien d'autre qu'une corruption du jugement. La réponse de *Bamboozled* diffère : les stéréotypes sont simultanément

grotesque, la dévalorisation et l'animalisation que cela génère [...]. La frontière raciale n'était perméable que dans une seule direction. » (*Blackface, White Noise, op. cit.*, p. 37.) Sur l'usage de la *blackface* pour renforcer plutôt que pour subvertir les divisions de classe, voir David Roediger, *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*, Londres, Verso, 1991.

¹⁶ Voir le propos de Rogin sur l'origine historique de cette figure dans les véritables spectacles de *blackface*, au cours desquels les acteurs attrapaient des pièces avec leur bouche.

vrais et faux. Le film en déploie tout un éventail sous la forme de figures singulières, mais aussi comme une totalité sociale, composée de jugements critiques entremêlés et occasionnellement partagés par le public. Considérons l'indignation de Pierre face à l'emploi récurrent du mot « nègre » par Dunwitty ; l'hésitation de Sloan sur la pertinence de réactualiser le *minstrel show* ; le mépris qu'éprouve Dunwitty envers l'ignorance de Pierre à l'égard de sa propre culture ; la déception de la mère de « Dela » devant ce fils mettant en scène un spectacle de nègres ; le jugement de Womack (Tommy Davidson) selon lequel Man Ray, fort de son succès, est devenu une diva ; Man Ray réalisant que son partenaire Womack exploitait leur association en empochant les trois quarts des bénéfices (« Je suis le cerveau ; tu es les pieds ») ; les accusations mutuelles de « nègre de maison » ou de « nègre de jardin » qui fusent entre Sloan et son frère junkie ; le mépris de Pierre pour le « négrologue » juif venu du département d'études afro-américaines de l'université de Yale pour donner un visage politiquement correct au caractère passablement insultant du *minstrel show* ; le jugement du Mau Maus selon lequel Man Ray mérite d'être exécuté publiquement pour avoir joué le rôle du nègre *Man Tan* alors que les membres du gang incarnent eux-mêmes les clichés les plus stupides et stéréotypés de la culture hip-hop, couronnés par leurs vêtements « Tommy Hilnigger ». La nature corrosive de la satire nous porte au-delà du film, jusqu'aux propres incursions de Spike Lee dans la mode et le commerce. Dans l'univers du stéréotype, chacun est juge et prévenu, victime et bourreau. Se noircir le visage (un geste dont le film rend compte méticuleusement) est un jeu dangereux qui brûle la chair et trace en couleur non seulement les traits des visages, mais les personnes et les lignes de fracture de leurs psychés. Dans le scénario de *Bamboozled*, le membre « blanc » des Mau Maus dénommé *One-Sixteenth Black* essaie vainement de sauver sa peau en réaffirmant sa blancheur lors de l'interpellation du gang par les forces de l'ordre. Or, dans la version finale du film, son rôle est inversé : il hurle sa négritude, suppliant d'être abattu par la police, qui l'épargne parce qu'il est blanc.

Nous souhaiterions bien sûr canaliser et résoudre ces contradictions, soit en taxant Spike Lee d'agitateur et de polémiste confus, soit en reléguant le film au rayon de l'exagération et du grotesque. Pour ce faire, nous pourrions aller jusqu'à mobiliser le vocabulaire du stéréotype et de la caricature, en insistant sur le caractère « irréel » des personnages du film, simples imitations mécaniques en carton-pâte — le « stéréotype du stéréotype » et la « caricature de la caricature », qui interdisent toute compréhension effective de l'un comme de l'autre. Mais le vrai génie de *Bamboozled* tient au fait qu'il se détourne de ce type de déni en présentant la gamme d'images tout entière qui exemplifient le stéréotype et la caricature. Le film établit un continuum entre les figures mécaniques et les individus en chair et en os ; entre les stéréotypes (les figures génériques du « nègre » et de l'« oreo ») et les caricatures spécifiques (les modifications des stéréotypes opérées par le jeu d'acteur) ; entre les caricatures (comme exagérations comiques ou grotesques) et les personnages (Dela, Sloan et Dunwitty, les figures humaines reconnaissables qui opèrent les choix moraux menant au drame). Ce continuum est renforcé par la transition de la satire à la

tragédie, ainsi que par la transgression du « quatrième mur », lorsque le public se voit directement interpellé ou que les structures médiatiques du film s'emboîtent les unes dans les autres. *Bamboozled* est un film sur la télévision (sur le mode du *réseau*) ; il met en scène un show télévisé qui réactualise le *minstrel show* ; il met en scène la *blackface* comme une forme populaire qui rayonne dans toute l'histoire du cinéma américain, dans la culture populaire en général, dans les curiosités à collectionner et dans la vie quotidienne.

Si un dernier argument devait être avancé à l'encontre du film, la salve proviendrait certainement du champ de l'esthétique ou du principe de plaisir : on ne saurait apprécier un spectacle aussi grotesque et négatif. Qui peut rire ou se divertir en voyant une telle chose en *prime time* ? Une nouvelle fois, Spike Lee a trouvé une parade, en passant la discrimination raciale au fil du scandale et de la virtuosité. Le scandale constitue évidemment le postulat premier du film. On le retrouve aussi bien dans le caractère inacceptable du scénario que dans l'ambivalence des membres du public lors des premières émissions : tour à tour étonnés, offensés, amusés et perplexes, ils se regardent les uns les autres pour décider s'il est possible de rire de cette nouveauté scandaleuse et de son inquiétante familiarité. La virtuosité réside quant à elle dans les performances des acteurs, dans leur capacité à passer en permanence du personnage au stéréotype et à la caricature. Elle réside également dans la virtuosité audiovisuelle de l'équipe technique de Spike Lee, à l'œuvre aussi bien dans les scènes intimes de maquillage que dans le montage final donnant à voir la longue idylle du cinéma hollywoodien avec la *blackface*, ou dans les merveilleuses interprétations musicales qui tissent un contrepoint subliminal tout au long du film.

L'exemple central de cette virtuosité est bien sûr Savion Glover, le meilleur danseur de claquettes de sa génération. Son rôle et sa performance cristallisent le caractère insaisissable de tous les paradoxes qui animent les figures du film — tant humaines que mécaniques. Le danseur de claquettes est une figure équivoque qui passe en un clin d'œil de la grâce virtuose et athlétique à la maldresse et à la perte de contrôle. Ses cadences et son déhanché convulsifs doivent être millimétrés pour s'accorder avec ses mouvements ralentis et ses mimes. « Ne les blesse pas », lance Womack à Man Ray au cours de sa première performance en pleine rue, comme s'il s'inquiétait que le danseur puisse mutiler ses propres pieds ; il interrompt alors la danse pour lui cirer les chaussures, tandis que Man Ray conserve le rythme de percussion sans temps mort. Comme le *break dancing* (anticipé par le Man Tan original¹⁷), comme le « scat » (cette improvisation virtuose inventée, selon la légende, par Louis Armstrong alors que ses paroles étaient tombées à terre¹⁸), les claquettes sont une forme d'art composite à haut risque qui s'étend de la marche et du tapement de pied jusqu'aux envolées virtuoses les plus débridées. Et toute cette virtuosité se tient

17 Un bref extrait du Man Tan original, Bert Williams, faisant vibrer son corps sur le sol, apparaît dans le montage des scènes de *blackface* au cinéma que Sloan contraint Pierre à regarder.

18 Brent Hayes Edwards, « Louis Armstrong and the Syntax of Scat », *Critical Inquiry* 28/3 (2002), p. 618 : « Le scat est né d'une chute. Du moins, à ce qu'on dit. »

en équilibre instable entre les claquettes des marionnettes mécaniques du générique et la danse macabre qui figure dans les dessins animés, ainsi qu'en chair et en os lors de l'exécution de Man Ray.

C'est ainsi que *Bamboozled* déconstruit l'esthétique conventionnelle du stéréotype laid et grotesque, de même que la morale et le statut épistémologique qui en font une figure empreinte de pur ressentiment et de jugement erroné. Peut-être le refrain du « New Millennium Minstrel Show » — « Les nègres sont une belle chose » — n'est-il pas complètement ironique. Et peut-être la remarque de Dunwitty — « Je me fous de ce qu'en dit Spike Lee ; "nègre", c'est un simple mot » — n'est-elle pas totalement hors sujet, dans la mesure où nous comprenons ce qu'est « un simple mot » ou « une simple image ». *Nègre* est le terme que le père de Pierre, Junebug, se répète cent fois chaque matin pour garder ses dents blanches. En tant que comédien noir se produisant dans des clubs réservés aux noirs, nous pouvons supposer qu'il a droit à ce mot, et qu'il l'emploie dans les bonnes circonstances. *Bamboozled* s'acharne à questionner le droit de tout un chacun à utiliser le terme, en le mettant dans la mauvaise bouche au mauvais endroit. Il questionne le droit qu'a tout un chacun de se noircir le visage en maquillant le mauvais visage au mauvais moment. La caractéristique la plus saillante du film est peut-être qu'il manque d'une certaine forme de « ponctualité » : il s'expose au public beaucoup trop tard ou beaucoup trop tôt. W.E.B. Du Bois a ouvert notre époque en déclarant que « le problème du xx^e siècle est le problème de la ligne de partage des couleurs¹⁹ ». *Bamboozled* fit une déclaration similaire à l'aube du xxi^e siècle, tandis que la *blackface* était déclarée morte et enterrée, et que la discrimination raciale était (à en croire certains) de l'histoire ancienne. Rogin note que le « blacking up », l'application de maquillage noir sur un visage, a constitué un rite de passage récurrent pour intégrer le « melting pot » de la culture américaine²⁰. Ce furent tout d'abord les Irlandais qui se peignirent le visage dans les *minstrel show*, puis les Juifs dans les films hollywoodiens. Un optimiste soutiendrait que c'est dorénavant au tour des noirs d'en faire de même, pour marquer leur intégration dans l'Amérique *mainstream*. Spike Lee rétorquerait probablement qu'il s'agit là, une fois encore, de ce même vieux racisme de merde.

Le propos de *Bamboozled* est beaucoup plus ambigu. Telle n'est pas la moindre des vertus pour un film portant sur le processus même par lequel la race est représentée. Il rend visible et intelligible la pleine signification de « la ligne de partage des couleurs », cette « *color line* » qui renferme littéralement en elle un oxymore. Dans son acception picturale traditionnelle, tant esthétique qu'épistémologique, la couleur est une caractéristique « secondaire », évanescence, superficielle et subjective, qui s'oppose à la « qualité primaire » de la ligne, elle qui trace les contours réels et tangibles des objets, et qui

19 W.E.B. Du Bois, *Les Âmes du peuple noir*, op. cit., p. 7.

20 L'« intégration », comme l'observe Rogin (*Blackface, White Noise*, op. cit.), continue de sous-entendre l'adoption d'une blancheur normative et l'exclusion de certaines formes d'altérité raciale.

constitue l'un des traits caractéristiques des stéréotypes et des caricatures. Nous supposons que la couleur ne peut être délimitée ou touchée ; elle apparaît simplement à l'œil — et cependant, pas aux yeux de tous, ou pas de manière identique. Au mieux est-elle une sorte de « signe vital » exprimant le désir pour la vie, comme lorsqu'on dit de quelqu'un qu'il « reprend des couleurs », que l'on maquille le visage d'un cadavre pour lui redonner un air vif, ou que l'on peint le visage de quelqu'un pour transformer son identité. *Bamboozled* nous montre comment la couleur devient ligne, comment elle se fait substance tangible et frontière. Il nous montre pourquoi toute ligne est colorée, et pourquoi nous vivons tous, d'une manière ou d'une autre, « la vie en couleur ».

15 L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité biocybernétique

Avant ta venue au monde, les robots ne rêvaient pas. Les robots ne désiraient rien.

– Le concepteur du robot David s'adressant à celui-ci dans *A.I. Intelligence artificielle* de Steven Spielberg, 2000.

*La vie des images connaît un tournant décisif à notre époque. Grâce à la conjonction de différents nouveaux médias, il est dorénavant possible, en théorie comme en pratique, de créer un organisme intelligent à l'aide de procédés techniques artificiels¹. Autrement dit, le bon vieux mythe de la création d'images vivantes est devenu réalisable. Parallèlement à l'émergence de formes nouvelles du capitalisme spéculatif, les technologies de l'informatique et de la génétique ont fait du cyberspace et du bio-espace (la structure interne des organismes) les nouvelles frontières de l'innovation, de la propriété et de l'exploitation techniques. Et qui dit nouvelles formes d'objectivité et de territorialité dit nouvelle forme d'empire. Steven Spielberg témoigne de cette mutation dans son film *A.I. Intelligence artificielle*, en narrant l'invention d'une image qui s'avère être, au sens le plus littéral de la formule, « une machine désirante ». Le robot David, un Pinocchio des temps modernes, est doué de rêves et de désirs, d'une subjectivité humaine parfaitement développée (semble-t-il) et programmée aussi bien pour donner de l'amour que pour en réclamer. Une demande qui vire à l'obsession — David est en compétition avec un frère humain « réel » pour gagner l'affection de sa mère —, au point qu'il se trouve rejeté et orphelin. Dans ce cas, la réponse à la question « Que veulent les images ? » coule de source : elles veulent de l'amour et une « réalité ».*

Le génie d'A.I. repose moins dans sa trame narrative parsemée de maladresses et d'invraisemblances que dans sa vision d'un monde neuf, où foisonnent de nouveaux objets et de nouveaux médias. La mise en scène encourage le spectateur à s'identifier à David, cet adorable simulacre de garçonnet photo-

¹ Ce chapitre a été rédigé à l'invitation de John Harrington, doyen des humanités de l'université de Cooper Union, à l'occasion de l'investiture de son nouveau président en novembre 2000. Une première version a été publiée ultérieurement dans la revue *Modernism/Modernity* 10/3 (2003), p. 481-500.