La réception du jazz en France dans les années 1920 : primitivisme ? L'exemple de Joséphine Baker

Laurent Cugny

▶ **To cite this version:**

Laurent Cugny. La réception du jazz en France dans les années 1920 : primitivisme ? L'exemple de Joséphine Baker. Jazz, pouvoir et subversion en Europe francophone, germanophone et russophone, Pascale Cohen-Avenel, Jun 2012, Paris, France. hal-02098950

HAL Id: hal-02098950
https://hal.science/hal-02098950

Submitted on 15 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Laurent Cugny
Sorbonne Université - Faculté des Lettres
Institut de Recherche en Musicologie (IReMus, UMR 8223)
Centre de Recherches International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (CRIJMA)

Pascale Cohen-Avenel : *Actes du colloque "Jazz, pouvoir et suversion en Europe francophone, germanophone et russophone",* à paraître.

La réception du jazz en France dans les années 1920 : primitivisme ? L'exemple de Joséphine Baker

Le jazz est supposé être « arrivé » en France dans les valises de l'armée américaine s'engageant aux côtés de la France et de l'Angleterre lors du premier conflit mondial. En particulier dans celles du *15th Infantry Regiment*, unité entièrement composée d'Afro-Américains bientôt connue sous le nom de Harlem Hellfighters, et de son orchestre placé sous la direction de James Reese Europe. Cette formation donna de nombreux concerts tout au long de l'année 1918 et aurait ainsi « semé la graine » du jazz en France[1]. La même année, Jean Cocteau s'extasie devant cette « catastrophe apprivoisée » qu'il reconnaît dans la musique entendue lors des prestations de Gaby Deslys et Harry Pilcer au Casino de Paris, et qu'il pense être du jazz. Quoi qu'il en soit de la place respective qu'on accorde à ces événements, le fait est là : le jazz a bel et bien entamé sa carrière en France. Plusieurs étapes peuvent ensuite être identifiées, et il est incontestable que l'apparition de Joséphine Baker dans *La Revue nègre* qui ouvre au Music-hall des Champs-Élysées (qui n'est autre que le Théâtre des Champs-Élysées rebaptisé ainsi pour un temps par son propriétaire d'alors, Rolf de Maré), le 2 octobre 1925 constitue un jalon important de cette histoire du jazz en France qui se met en mouvement à cette époque.

La Revue nègre, par son retentissement et son succès aussi foudroyant qu'inattendu, représente incontestablement un tournant et un révélateur de nombreuses mutations en cours dans la France des années 1920. Son écho devait se perpétuer bien au-delà de la réception immédiate. Les commentaires se sont multipliés, jusqu'à aujourd'hui, sur le sens qu'il fallait attribuer à cet événement et plus généralement à ce qu'a pu représenter l'irruption de Joséphine Baker sur la scène parisienne et au-delà, dans la société française. Il est impossible de dénombrer les travaux consacrés à la présence en France de Joséphine Baker, sous forme de livres et d'articles de revues académiques, lesquels se comptent par dizaines, peut-être par centaines.

Les *postcolonial studies* ont notamment alimenté ces commentaires, comme en témoigne cette publication très récente dans laquelle on peut lire cette proposition :

[1] En réalité, les choses sont certainement plus complexes, ce qui n'enlève rien toutefois à l'importance de l'événement.

> La présence de Baker faisait référence aux fantasmes européens masculins du sujet colonial féminin importé dans la ville. Comme "Vénus Noire"[2] de cette génération, Baker constituait le moyen par lequel la violence de l'horrible dissection pathologique était une fois de plus étouffée sous les rêveries romantiques du désir poétique mâle. La possession de la femelle primitive était la preuve de l'esprit de quête artistique du mâle, à l'extérieur et à la maison. [...] Toutes les apparitions françaises de Baker, à la scène et à l'écran, notamment la *Revue Nègre* en 1925, les Folies Bergère en 1926, son premier film, *La Sirène des Tropiques* en 1927, *Zou zou* en 1934 et *La Princesse Tam Tam* en 1935, étaient fondées sur les discours des conquêtes coloniales en Asie du Sud-Est et en Afrique du Nord. Elle était la personnification de l'importation des produits exotiques vers la métropole et des récits afférents de contact dans la fiction populaire romantique.[3]

Cette interprétation, pour justifiée qu'elle soit, comporte cependant plusieurs inconvénients. J'en verrais au moins cinq.

Le premier, le plus attendu, concerne le risque d'anachronisme, ou pour le dire de façon plus pédante, d'un universalisme achronique, voire anhistorique, qui juge des événements et réceptions passés au nom de principes universels, c'est-à-dire intemporels, ici l'immoralité de la domination coloniale. Si l'argument est incontestable, et justement parce qu'il l'est, il ne doit pas pour autant s'affranchir des contextes, ici la France de 1925. Celle-ci est certes une puissance coloniale à l'apogée de sa domination, mais les modes de pensée, l'état des mentalités, les perceptions collectives sont ceux de 1925 et non de 2008 (ni de 1850). Ils nous rappellent au devoir d'évitement de l'anachronisme, sauf justement à adopter le point de vue universaliste, lequel juge dans l'absolu, hors contexte et hors époque, point de vue qui était précisément l'un des principaux fondements de l'idéologie coloniale[4].

---

[2] L'expression, qui a souvent été utilisée en référence à Joséphine Baker, emprunte une image baudelairienne au registre de l'exotisme.

[3] Brown 2008, p. 251-252.

[4] Ce problème se confirme quand Jayna Brown poursuit le raisonnement à propos de la participation de Joséphine Baker à la résistance gaulliste pendant la Seconde Guerre mondiale, participation que de Gaulle lui-même a attestée en lui remettant de ses mains la médaille de la Résistance (elle recevra, en uniforme, la Légion d'honneur et la Croix de guerre en août 1961). On rappellera que, sous les ordres du capitaine Jacques Abtey, elle a recueilli entre septembre 1939 et mai 1940 des renseignements aussitôt transmis au Deuxième Bureau. Pendant la débâcle, elle rejoint le château des Milandes, récemment acquis. On y installe un récepteur radio et il sert de point de chute aux réfugiés en tout genre (dont la famille de son ancien mari, Jean Lion, de son vrai nom Jean Lévy) et de base arrière pour les candidats au passage de la Ligne de démarcation proche. Elle passe alors à Londres suite à l'appel du 18 juin, avant de partir pour l'Afrique du Nord, le Portugal et le Liban, où elle accomplira différentes missions de renseignement et d'agent de liaison. « Les lectures de Baker, comme précis français de négrophilie et de primitivisme, sont nombreuses. Ce qui est en rapport avec ma thèse est que son corps multi-disposé, alternativement haïtien, tunisien, vietnamien, fut mis en scène dans un rôle médiateur durant la Seconde Guerre mondiale. Son acte de loyauté à l'égard de de Gaulle, particulièrement durant la tournée de dix-huit mois en Afrique du Nord, faisait partie de cette célébration. Que cela signifie-t-il quand un corps noir artistiquement expressif représente un corps national qui ne représente pas ses sujets, c'est-à-dire les nations dont la loi et la pratique ont été de soumettre des populations particulières ? Sa vision était de représenter les idéaux universels de fraternité et d'égalité. En cela, son rôle était celui d'une figure de médiation entre les nations et les races. Et peut-être a-t-elle représenté cela, pour les soldats africains-américains aussi bien que pour les soldats caraïbéens francophones se battant contre la France de Vichy, comme Frantz Fanon, qui regardait les films de Baker et la voyait sur scène en Afrique du Nord. Mais cette

Le second concerne le statisme de la vision. C'est le problème des sociologies de la domination qui démontent et expliquent brillamment les mécanismes, notamment symboliques, par lesquels les choses se conservent, les dominations se perpétuent. Elles sont moins à l'aise pour montrer au contraire comment ces mêmes choses évoluent, comment des situations de domination disposant de tous les pouvoirs pour se maintenir, finissent tout de même par être remises en cause. On a alors affaire à une captation d'image photographique, qui fige un moment en ignorant le changement, la mutation, l'évolution, qui privilégie les éléments de statisme par rapport à ceux du mouvement. *La Revue nègre* peut être vue comme perpétuant un ordre des choses, mais elle contribue aussi à le faire évoluer (en même temps qu'elle est signe de cette évolution). On peut poser d'ailleurs que cet inconvénient est relié au premier. La posture universaliste se combine avec le statisme dans une conception morale de ferme condamnation (le ton de la citation est à cet égard sans ambiguïté) plutôt que politico-historique, laquelle prendrait en compte tous les éléments, à la fois de contexte (l'état des forces, des représentations dans la France de 1925) et de mouvement (les facteurs de conservatisme et ceux d'évolution au sein d'une même société).

Ce qu'on appellera ainsi un postulat moral et la position qui en découle ne peuvent donc se déployer qu'au prix d'un certain réductionnisme. On aborde ici à un troisième inconvénient : la réduction des complexités, non seulement, de façon externe, par la non-prise en compte du contexte général, mais également, de l'intérieur de l'objet, par un appauvrissement du phénomène observé lui-même. Pour n'en citer qu'un exemple, on remarquera que Joséphine Baker est certes noire, mais qu'elle est plus précisément afro-américaine, et non africaine ou antillaise. Elle est aussi métisse. On sait justement que les producteurs de l'époque (y compris aux États-Unis ne souhaitaient pas voir sur scène de Noirs à la peau trop sombre mais préféraient les « cafés au lait ». La thèse du primitivisme doit alors être affinée : évocation certes d'une Afrique mythique primitive, mais pas trop noire tout de même. Le risque est ainsi de privilégier certaines différences observées et d'en occulter d'autres qui peuvent pourtant s'avérer significatives. C'est le cas ici avec les origines : dans la population à la peau noire en France en 1925, les Africains, les Antillais et les Afro-Américains occupent sans aucun doute des positions très différentes, aussi bien par leur condition objective que par leur perception de la part des Français blancs.

Le pendant de cette forme de réductionnisme est qu'elle gomme également de la disparité en postulant une réception homogène, uniforme, une société monolithique. L'engouement de la France de 1925 pour la posture de Joséphine Baker relève bien entendu d'un primitivisme avec toutes ses implications. Mais pas uniquement. C'est un phénomène complexe, à la symbolique enchevêtrée, aux résonances multiples, à la fois de rejet et de fascination, variant d'un groupe (politique par exemple) de réception à l'autre. Il y a, me semble-t-il, danger à en isoler une facette, si patente soit-elle. Ce quatrième problème est rendu plus aigu encore par une difficulté induite par ce qu'on a qualifié de position morale. Elle peut se résumer à cette sorte de *double bind* que l'on retrouve souvent dans les lectures des phénomènes de réception à l'égard des Afro-Américains (et des Noirs en général). Une réception de type primitiviste est condamnée au motif

---

loyauté à une conception de la fraternité universelle était en réalité fondée sur la croyance en une souveraineté aux fausses prétentions, comme le jeune soldat Fanon et ses camarades martiniquais stationnés en France le comprenaient », nous dit Jayna Brown (p. 252-253). Qu'aurait-elle dû faire alors pour échapper à ce reproche rétroactif ? Poursuivre tranquillement (?) sa carrière dans Paris occupé comme d'autres l'ont fait ? Se retirer en Suisse ? S'engager au côté du Maréchal Pétain ? Ne peut-on estimer que si précisément des personnalités comme Frantz Fanon ont pu, plus tard et dans de tout autres circonstances, faire progresser la critique du colonialisme, c'est aussi parce que d'autres avant lui ont posé des jalons dont on peut peut-être admettre que la résistance au nazisme et à ses alliés en fut un ?

qu'elle cantonne les individus concernés à un statut de seconde zone qui, s'il n'est pas celui de l'animal ou de l'enfant, est toujours celui d'un être inférieur. Mais à l'opposé, en déniant la part d'animalité, de primitivité (qu'on la nomme ainsi ou autrement), on s'expose à la critique du regard occidentalocentré, l'Occidental voulant à toute force que tout le monde « soit comme lui », incapable de voir quiconque autrement qu'à sa propre image, rechutant de cette façon dans une incapacité à concevoir une altérité authentique, une différence légitime.

Enfin, le dernier argument concerne la position dans laquelle se trouvent placés les acteurs : soit coupable (Joséphine Baker joue le jeu du colonialisme français), soit victime (des stéréotypes coloniaux qui contribuent à son asservissement), soit encore être infantile (la pauvre petite Joséphine ne se rend pas compte qu'elle est le jouet de forces qui la dépassent), sans d'ailleurs que les trois rôles soient exclusifs les uns des autres. Rien pourtant ne dit que les acteurs mêmes, et au premier rang ici Joséphine Baker, soient dupes de ce jeu de rôles multiples, de la même façon que, à peu près au même moment, Louis Armstrong, de l'autre côté de l'Atlantique, n'était pas complètement innocent non plus quant aux mises en scène auxquelles il se prêtait et qui lui ont valu de la part de certains le reproche d'oncletomisme, consistant à se prêter au jeu des Blancs en perpétuant ainsi un ordre des choses. Toute une critique noire a justement mis à jour et exploré le monde du double langage, du double-entendre (voir par exemple le célèbre *signifyin'* de Henry Louis Gates[5]), de la manipulation, armes d'individus opprimés, privés de liberté d'action et de parole, inventant des formes originales de production du sens. Dans les paroles du blues par exemple, mais aussi par exemple dans les significations multiples et parfois maîtrisées des gestes du cake-walk. Cette complexité revêt suffisamment de pertinence pour qu'on accorde au moins une présomption d'aptitude de la part des acteurs de l'époque à éprouver ces divers degrés de conscience, et le cas échéant, à manier à leur avantage différents niveaux d'expression et de construction du sens où la dupe n'est pas toujours celle qu'on attend[6]. Ni coupable, ni victime, ni enfant donc, mais acteur, conscient (pour une part probablement très grande dans le cas de Joséphine Baker) de la situation et aussi de ses intérêts.

Pour se convaincre de ce dernier point, il me semble que le plus efficace est de méditer sur ce florilège de citations extraites de la première autobiographie, publiée en 1927 (Joséphine Baker a alors 21 ans)[7] :

> « Les Européens ont vu danser le charleston par les nègres. Ils en ont inventé un autre qui ne ressemble guère au premier, il est très bien cependant. Le charleston devrait se danser avec des colliers de coquillages qui frétillent sur la peau et qui font une musique sèche. Moi j'ai remplacé les coquillages par des bananes ou par des plumes. Il s'agit de danser avec les hanches, de l'une sur l'autre, d'un pied sur l'autre et de sortir les fesses et de secouer les mains. On cache trop ses fesses depuis quelque temps : elles existent, les fesses. Je ne vois pas ce qu'on a

[5] Gates 1988.

[6] Cette idée a d'ailleurs été maintes fois avancée. Voir par exemple Benetta Jules-Rosette : « [Joséphine Baker] a ainsi abdiqué la responsabilité consciente de la création de son image racialisée et devait plus tard manipuler cette image à son avantage et à son profit. » (Jules-Rosette 2007, p. 61). Ou Jean-Claude Baker : « Il est intéressant de voir comment Joséphine manipule ses souvenirs à mesure que les années passent. » (Baker & Chase 1995, p. 105).

[7] Sauvage 1927. On n'oubliera pas toutefois que le texte est écrit par Marcel Sauvage, lequel a pu avoir la tentation de sélectionner, d'interpréter, voire de réécrire.

à leur reprocher. Il est vrai qu'il y a des paires de fesses qui sont tellement bêtes, tellement prétentieuses, tellement insignifiantes. elles sont tout juste bonnes pour s'asseoir dessus et encore... » (p. 89)

« Vous ne savez pas encore tout ce que peuvent donner les nègres. » (p. 91)

« Jamais brutal, jamais stupide, jamais vulgaire, vive Paris ! Cependant, je sais qu'il y a des pauvres, et j'y pense... » (p. 95)

« Dans les revues et les journaux de Berlin on a écrit que j'étais une figure de l'*expressionismus* contemporain allemand, du *primitivismus* allemand, etc... Pourquoi pas ? Et qu'est-ce que cela veut dire : je suis née en 1906, XXème siècle. "Alles fur Josephine" Pourquoi pas ? » (p. 99-100)

« Je ne suis pas sportive, je ne m'entraîne pas. Je vis comme cela, au hasard. Je ne répète pas. Je ne suis pas une machine. Et le hasard est plus beau qu'une machine, je suis sûre. Ni danseuse, ni comédienne, pas même noire : Joséphine Baker, voilà ! Je fais tourner mon épaule comme une roue de machine dans la chair. Je joue aux billes avec mes yeux. J'allonge mes lèvres quand cela me plaît. Je marche sur les talons quand cela me plaît. Je cours à quatre pattes quand ça me plaît. Je secoue tous les regards. Je ne suis pas une pelote à épingles après tout. je vous raconte qui je suis avec mes mains, mes bras. je rame dans l'air, je nage dans l'air. Je sue, je saute, et voilà ! » (p.105)

« Les hommes blancs sont des êtres curieux. Quand je dansais à l'Abbaye de Thélème, je rentrais chez moi tous les jours – seule. Il y a là quelque chose que les hommes blancs n'ont pas encore compris. » (p. 117)

« Regardez-moi quand je danse au milieu de vous, - c'est comme cela qu'il faut danser, non pas sur une scène, mais au milieu d'un cercle claquant qui se rétrécit, au milieu des hommes et des femmes, sur le même plan, même lumière, côte à côte. Laissez-moi tranquille, quand je ne danse pas, quand je suis malade... *Si vous aimez Ukulele lady*... » (p. 118)

« Je n'ai aucune idée sur l'avenir de la femme, pas une idée de plus sur son présent. Cela n'a aucune importance. Mais j'ai horreur des dentelles et j'adore ma liberté. En tout cas les hommes d'affaires n'oublient pas que nous sommes des femmes, - tous les hommes sont des hommes d'affaires, - et il y a une maladie du lit actuellement. Et les femmes n'oublient jamais qu'elles sont des femmes. Elles en profitent même de plus en plus. Moi, j'ai horreur des poules, en particulier de celles qui veulent paraître honnêtes. J'aime ou je n'aime pas. Quant à l'avenir, on a le temps d'y penser mais je souhaite que plus tard on vive nus. Il y a peu de femmes et très peu d'hommes qui puissent vivre nus, se montrer nus. C'est tout. » (p. 125)

« Pour connaître les chansons nègres – les vraies – il faut avoir descendu le Mississipi[8] sur un de ces bateaux qui sont encore poussés par de grosses roues à palettes. C'est le soir, les larges balanciers de la machine oscillent lentement, régulièrement. Les rives du Mississipi défilent de chaque côté : des bois, des cultures, des prairies, des marais où sautillent les gaz qui brûlent. C'est le soir, les nègres immobiles chantent aux bords du fleuve leurs chansons, de vieilles chansons d'esclaves, tendres, sensuelles, monotones – ou d'autres fois d'autres, ardentes et brèves, pleines de cris, pleines de gestes. Les Européens voudraient imposer des rythmes bien coupés à ces chansons, ils n'ont pas compris qu'elles ne peuvent pas avoir d'autres rythmes que ceux du hasard et du lieu et du sang, ce soir-là. Chansons de médecine faites pour endormir la fatigue, la peine, bercer la tristesse, les rancœurs, calmer les cauchemars du soleil ou de la lune, pour tuer les nerfs, pour adoucir les brûlures du dehors ou du dedans du corps des nègres. On ne sait pas traduire les chansons nègres, le plus simple est le mieux. De même pour les chansons d'Amérique imitées des chansons nègres. » (p. 128-129)

« J'ai dansé chez M. Dreyfus. J'ai dansé pour tout le monde et j'ai chanté au hasard des invitations. J'ai vu Mlle Cécile Sorel, au Gala organisé par les amis de la France en 1926. Une grande dame cambrée comme une qui venait me voir la nuit quand j'étais la petite fille gelée. Madame Sorel ne sait pas danser le charleston, je comprends cela très bien. En somme, elle est excusable. » (p.137)

« J'ai ce que je veux maintenant : un gros dictionnaire en sept volumes plein d'images. Non je ne l'ouvre pas, je n'ai pas le temps. Je soupèse chaque volume et cela me fait rire. Tout me fait rire. Ce n'est pas ma faute. Mais les mots ne pèsent pas si lourds. Pourquoi ? Je lis un livre, le voici : *Contes dorés*. Oui, les contes de fées, les plus beaux livres. Il y a une histoire que vous ne connaissez peut-être pas : celle de l'homme qui aimait les insectes. Il a marché toute sa vie sur les mains, les jambes en l'air pour ne pas écraser les petites bêtes et pour mieux voir les plus petites : dorées, argentées, vernies, toutes celles que vous savez... petits tonneaux montés sur des aiguilles l'un derrière l'autre et qui piquent. » (p. 140-141)

« J'ai déjà vu beaucoup de gens célèbres, mais peu de têtes impressionnantes. Chacun fait ce qu'il peut. J'admire le plus ceux qui travaillent le plus. Je ne suis intimidée par personne. Chacun est fait avec deux bras, deux jambes, un ventre et une tête. Il suffit de songer à cela. D'ailleurs je ne juge pas, je ne veux pas juger. Nous avons tous assez de peine, au fond. » (p. 146-147)

La suivante résume peut-être toutes les autres :

[8] *Sic*. Marcel Sauvage utilise ici la graphie « Mississipi » avec un seul « p » que l'on retrouve dans tous les textes en français des années 1920 et 1930.

« On me fait l'honneur de me croire bête. On m'a prêté des histoires écœurantes. Je n'en ai pas besoin. Je n'ai pas, non plus, d'explications à donner. J'emploie tout mon temps à vivre. » (p. 147-148)

Et encore celle-ci, issue de sa dernière autobiographie, reconstituée après son décès par Jo Bouillon, son dernier mari.

« C'est comme le petit étudiant en architecture : tous les soirs, son regard et son idée fixes : sortir avec moi. Il veut me montrer. Je finis par accepter. Mais quand il extirpe "le" billet de mille francs, je lui enlève prestement et le fourre dans mon sac. Il en reste interdit, rougissant, balbutiant : c'est ce que son père lui donne comme pension pour tout le mois. "Et alors ? Vous voulez sortir une artiste ? Ça se paye !" Cela peut paraître méchant. Mais je pense souvent au quartier noir de Saint-Louis et comme l'argent est difficile à gagner là-bas. [...] Le petit architecte entre, m'appelle son "chou" ; je lui dis que je ne comprends pas. Il sort le dictionnaire de poche qu'il trimballe partout depuis qu'il me suit. J'entends *shoe*, chaussure. Il me montre : "chou : *cabbage*". Un légume. Je le fais mettre à genou. Et je le plante là, repartant pour le théâtre. Cruelle ? Peut-être. L'idée ne me vient pas du fantôme d'un arrière-grand-père africain humilié dans une plantation par un Blanc arrogant et armé..., non, elle ne me vient pas ; mais à y penser maintenant je me demande tout de même si elle n'est pas quelque part, tapie dans un recoin de mon petit cerveau, au chaud sous mon crâne bien huilé... »[9]

Cette guirlande de citations me semble composer un personnage bien loin de la victime ou de l'enfant (ou alors peut-être celui de Nietzsche). Coupable ? Mais de quoi ? Reste que l'on sait que Joséphine ment comme elle respire. Ses quatre autobiographies se recoupent et se contredisent. D'autres la font parler (Marcel Sauvage, André Rivollet, Jo Bouillon, Jean-Claude Baker), sans que l'on sache trop qui parle vraiment. Tant pis. Tout peut être faux de ce qu'elle dit, mais tout est vrai toujours aussi. Elle aurait pu reprendre à son compte la phrase de Jean Cocteau : « je suis le mensonge qui dit la vérité »[10]. Les masques qu'elle nous montre tour à tour se recouvrent les uns les autres, mais ne cachent aucun « vrai » visage (ou tous), semblables en cela à ceux dont parle Gilles Deleuze[11].

Quelle leçon en tirer ? D'abord ne pas omettre d'écouter les intéressés eux-mêmes, et avant tout ici la première d'entre eux. Sans oublier non plus de prendre en compte le grand texte, au sens large, dans toute sa richesse sémantique et symbolique, en évitant de trop vite se replier sur ces sous-textes qui tendent les bras en ne demandant qu'à satisfaire nos désirs d'humanisme et de justice.

On pourra pour finir revenir sur cette question de savoir ce que projette Joséphine Baker, ce que ses contemporains ont perçu et compris d'elle. Dès 1935, soit seulement dix années plus

[9] Baker & Bouillon 1976, p. 76-77.

[10] *In* Steegmuller 2003, p. 13.

[11] « Les masques ne recouvrent rien, sauf d'autres masques », Deleuze 2005, p. 28.

tard, André Rivollet, dans l'introduction du livre de souvenirs de Joséphine Baker pourtant plus généreux en anecdotes qu'en informations, nous donne déjà ce qu'on peut lire aujourd'hui comme un bel exercice d'histoire culturelle avant la lettre.

« La *Revue Nègre* !... Les bruits de la plantation, de la forêt vierge arrivaient en trombe sur notre civilisation blasée et toujours à l'affût de sensations nouvelles... La vie entre les murs et les machines donnait la nostalgie de la nature, mais il ne nous suffisait plus, tant cette soif était ardente, des bergeries de Rousseau, il nous fallait, après l'aride danse des chiffres et des agios, la revanche des hurlements les plus sauvages, des jazz déchaînés comme des Niagara. Les cuivres devaient nous rappeler les concerts non plus des rossignols et des fauvettes, mais des cacatoès et des casoars. Cette évasion que tous nos grands écrivains de guerre, Dorgelès, Kessel, Montherlant, avaient cherchée à travers le monde, cette évasion, tous ceux qui étaient rivés à Paris par leurs affaires, leurs familles ou leurs amours, la trouvaient, je crois, au Théâtre des Champs-Élysées, dans ces fauteuils immobiles comme un transatlantique par temps calme. C'était le temps où l'instinct, la sensation étaient considérés comme une philosophie, un art et une mode nouvelle. On opposait la métaphysique des sens à celle de la raison classique et du cœur romantique. La "Revue Nègre", n'était-ce pas le fruit sauvage dont Proust avait été la fleur quintessenciée ? Et la présentation de cette Revue n'était-ce pas, pour beaucoup, une autre première du *Cid*, une autre bataille d'Hernani ? Cette inconnue au teint bistré se trouvait devenir le porte-drapeau d'une école qui avait jusque-là balbutié sans trouver ni sa Champmeslé ni sa Mlle Mars... Pour nous remettre dans cette atmosphère qui nous étonne à notre époque de restrictions, de recueillement, il faudrait évoquer les fétiches et les masques de la collection Paul Guillaume, les rétrospectives Gauguin, les manifestes Dada, Tzara et les surréalistes, les soirées de Paris du comte Étienne de Beaumont à "la Cigale", les concours de cocktails, les combats de boxe, les grandes couturières prenant le pas sur le faubourg Saint-Germain, enfin les Bons Hongrois, les "Kreuger and Toll", arrondissant les bas de laine... Tout cela menait sa ronde au son des homélies aigrelettes et indignées du bon M. Poincaré...

Le music-hall, avec les brochettes de girls aux mouvements automatiques, bénéficiait d'un engouement éphémère comme toutes les modes. Nos initiateurs à ces divertissements "internationaux" avaient été les clowns pailletés, aux voix lunaires, ces fantaisistes comme Footit, Little Tich et Grock. Mistinguett portait la crinoline en dansant le fox-trott sur une marche militaire américaine... Chevalier, goguenard, le canotier sur l'œil, était un professeur de bonne humeur et nous régalait de ses blagues, de ses refrains populaires. Une rafale venue de la savane, une force de la nature bouleversèrent le rythme des revues et des refrains qui scandaient ces spectacles éclos rue de Clichy. La sensualité du monde noir fit alors irruption chez nous. Le jazz – qu'on n'appelait pas encore *Jazz-hot* – nous révélait les improvisations et

les gambades de chacun des solistes. On raffolait des saxophones bouchés, de leurs couacs et de leurs rugissements. »[12]

Je ne me lancerai pas dans l'exégèse de ce texte, bien que je pense qu'il mériterait qu'on le fasse. Il nous montre en tout cas que, dix ans seulement après l'événement, on pouvait porter un regard qui nous intéresse toujours aujourd'hui, qui doit nous intéresser. En effet, par un juste retour des choses, nous devrions, plutôt de considérer ces époques à la fois lointaines et si proches comme un texte inerte que nous pourrions interpréter ou pire, déconstruire (comme s'il était fait de pièces montées démontables avec le bon tournevis), à loisir, les interroger encore et encore en partant du principe qu'elles ont encore des choses à nous dire, et pas seulement le son de la voix du pouvoir, ici colonial. Nous devrions, comme nous y invite Françoise Vergès, « ne pas céder à la tentation si grande pour qui étudie le colonial et le postcolonial de constituer un système fermé où ressentiment, indignation, dénonciation et victimisation encadrent l'analyse »[13], mais bien plutôt essayer encore d'apprendre de ces acteurs qui nous parlent, par leurs gestes et leurs mots, et qui n'ont pas mérité d'être considérés comme des marionnettes décervelées sans voix autre que celle des maîtres. Car, comme nous le dit encore la même auteure, « on ne peut élaborer une critique du colonialisme comme système politique de l'exercice du pouvoir, d'organisation économique et sociale et de représentativité si on en reste à une posture essentialiste ou morale. La morale n'est pas connaissance, et l'idée que les hommes seraient bons mais trompés ne nous aide en rien. »[14]

Laurent Cugny

[12] André Rivollet *in* Baker 1935, p. 9-10.

[13] *In* Césaire 2005, p. 88-89.

[14] *Ibid*, p. 90.

Bibliographie

Baker, Jean-Claude & Chase, Chris, 1995 : *Josephine – Une vie mise à nu*, Paris, A contrario.

Baker, Joséphine, 1935 : *Une vie de toutes les couleurs – Souvenirs présentés par André Rivollet*, Grenoble, Arthaud.

Baker, Joséphine & Bouillon, Jo, 1976 : *Joséphine*, Paris, Robert Laffont.

Brown, Jayna, 2008 : *Babylon Girls – Black Women Performers and the Shaping of the Modern*, Durham & London, Duke University Press.

Césaire, Aimé, 2005 : *Nègre je suis, nègre je resterai – Entretiens avec François Vergès*, Paris, Albin Michel.

Deleuze, Gilles, 2005 (1/1968) : *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France.

Gates Jr, Henry Louis, 1988 : *The Signifying Monkey – A Theory of the African-American Literary Criticism*, New York & Oxford, Oxford University Press.

Jules-Rosette, Benetta, 2007 : *Josephine Baker in art in life – The icon and the image*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Sauvage, Marcel, 1927 : *Les Mémoires de Joséphine Baker*, Paris, Kra.

Steegmuller, Francis, 2003 (1/1973) : *Cocteau*, Paris, Buchet-Chastel.