

Le scandale du *blackface* sur les scènes de théâtre : le nouveau regard des publics contemporains en Allemagne, en France et en Angleterre.

Elisabeth Viain



Pour citer cet article

Elisabeth Viain, « Le scandale du *blackface* sur les scènes de théâtre : le nouveau regard des publics contemporains en Allemagne, en France et en Angleterre. », *Fabula / Les colloques*, « Théâtre et scandale (I) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document5818.php>, article mis en ligne le 03 Octobre 2018, consulté le 17 Avril 2024

Le scandale du *blackface* sur les scènes de théâtre : le nouveau regard des publics contemporains en Allemagne, en France et en Angleterre.

Elisabeth Viain

La pratique du « *blackface* » (une personne blanche se maquille la peau pour caricaturer une personne noire) est un phénomène très ancien, que certains historiens font remonter au XV^e siècle, à l'époque de l'exhibition des premiers esclaves noirs en Europe¹. Sous sa forme spectaculaire, le *blackface* se popularise en tout cas aux Etats-Unis, au milieu du XVIII^e siècle (Lewis Hallam Jr. jouant Mungo dans *The Padlock* en 1769²) et surtout entre les années 1820³ et la première moitié du XX^e siècle, avec le genre du *minstrel show* ou *minstrelsy* (spectacle comprenant danses, intermèdes ou chants, où des blancs maquillés jouent des noirs joyeux et stupides), puis dans le Vaudeville⁴. Le sociologue Eric Fassin rappelle que le *clown Jim Crow*, créé vers 1830 par Thomas Dartmouth Rice et repris pour les *minstrel shows*, donnera son nom aux lois de ségrégation raciale aux États-Unis⁵.

Si le *blackface* a surtout fleuri aux États-Unis⁶, tant sur les scènes de foire ou de théâtre qu'au cinéma, des pratiques comparables, quoique ne portant pas de dénomination particulière, se rencontrent cependant assez tôt en Europe, notamment en France⁷ et au Royaume-Uni. Dans les années 1960, dans le contexte du mouvement afro-américain des Droits Civiques aux États-Unis et de la post-décolonisation en Europe, le phénomène disparaît assez largement des scènes et des écrans... mais pas totalement et certaines affaires de *blackface* surgissent aujourd'hui régulièrement⁸, faisant plus ou moins scandale, mais surtout

¹ John Strausbaugh, *Black Like You : Blackface, Whiteface, Insult and Imitation in American Popular Culture*, Los Angeles, Jeremy P. Tarcher / Penguin, 2006, p. 35-36.

² Nick Tosches, *Where Dead Voices Gather*, New York, Black Bay Books, 2002, p. 10.

³ Strausbaugh, op. cit., p. 68.

⁴ Strausbaugh, op. cit., p. 130-131.

⁵ Emeline Amétis, « Le fait de se grimer en noir est raciste en France aussi », Slate, 23 novembre 2016, <http://www.slate.fr/story/129269/blackface-histoire-france>(page consultée le 2 mai 2018).

⁶ Robert C. Toll, *Blacking Up : The Minstrel Show in Nineteenth-century America*, New York, Oxford University Press, 1974.

⁷ Lise Schreier, « Esclaves de la scène : Blackface et acteurs noirs dans le vaudeville français du dix-neuvième siècle », mai 2016, vol 27, issue 2, Fordham University, New York, p. 135-154.

provoquant un nouveau type de réactions et de réflexions de la part du public et de la critique.

Je voudrais donc m'appliquer à démêler les implications, pour le théâtre contemporain, des polémiques entourant la pratique du *blackface*, tant du côté du théâtre à vocation comique que du théâtre de recherche, en interrogeant en particulier l'évolution des arguments pour ou contre le *blackface*. Pour commencer, j'aborderai trois scandales allemands, puis j'évoquerai à la fois la relative méconnaissance française du phénomène et l'évolution du regard sur le *blackface* sous l'influence anglo-saxonne, plus précisément via les mises en scène de Shakespeare.

1. L'ultra sensibilité allemande : une scène sous haute surveillance

Dans l'Allemagne d'après la dénazification et d'après la chute du mur, la discrimination est taboue : une partie du public redoute comme la peste d'y être impliqué, voire d'en être simplement spectateur. D'où, chez certains spectateurs, une attitude de vigilance visant à identifier toute forme de discrimination sur scène pour y faire barrage. D'un autre côté, selon Tahir Della, porte-parole de l'ISD (Initiative for Black Germans), une partie des Allemands seraient prompts à repousser l'accusation de racisme et à voir dans le racisme un phénomène purement nord-américain⁹. La pratique spécifique du *blackface* est certes assez rare sur les scènes allemandes, mais elle semble un peu plus fréquente qu'en France. En 2011-2013, ce sont, en effet, pas moins de trois ou quatre affaires qui rencontrent un écho médiatique notable, suscitant polémiques et débats passionnés où des points de vues étonnamment contrastés s'opposent.

⁸ Helen Gilbert, « Black and White and Re(a)d All Over Again: Indigenous Minstrelsy in Contemporary Canadian and Australian Theatre », *Theatre Journal*, vol 55, n°4, décembre 2003, p. 679-698.

⁹ Dagmar Breitenbach et Zulfikar Abbany, « Berlin theater surprised by bitter dispute over blackface actor », entretien édité par Kate Bowen, Deutsche Welle, 13 janvier 2012, <http://www.dw.com/en/berlin-theater-surprised-by-bitter-dispute-over-blackface-actor/a-15660982> (page consultée le 2 mai 2018).



Dieter Hallervorden posant devant l'affiche *Ich bin nicht Rappaport* en 2012.

Rappaport

En janvier 2012, Dieter Hallervorden (né en 1935), acteur et directeur du Schloss-Theater de Berlin, fait monter un classique de Broadway, *I Am Not Rappaport* (en allemand *Ich bin nicht Rappaport*, 1985, Tony Howard 1986), du dramaturge américain Herb Gardner. La pièce met en scène Midge, un vieux concierge afro-américain de Harlem qui rencontre, sur un banc de Central Park, Nat, un vieux Juif communiste, avec lequel il sympathise. Or, lors de la création au Schloss Theater en 1987¹⁰ comme lors de la reprise en 2012, c'est Joachim Bliese, acteur blanc, qui joue Midge avec le visage maquillé en noir.

Pourquoi réagir maintenant ?

En quelques jours, des milliers de commentaires sont postés sur la page facebook du théâtre, on parle de pratiques moyenâgeuses¹¹ ; fort de sa grande popularité d'acteur comique, le directeur du théâtre, Hallervorden, décide de maintenir la pièce au programme et se contente de repousser toute accusation de racisme,

¹⁰ Matthias Heine, « Rassismusvorwurf gegen Dieter Hallervorden », Die Welt, 10 janvier 2012, <http://www.welt.de>, <http://www.welt.de/kultur/article13807516/Rassismusvorwurf-gegen-Dieter-Hallervorden.html>, (page consultée le 2 mai 2018).

¹¹ Breitenbach et Abbany, art. cit.

affirmant que la pièce est antiraciste et se demandant pourquoi les précédentes mises en scène n'ont jamais fait réagir ainsi¹². De fait, depuis sa création allemande en 1987, la pièce a été montée dans une quarantaine de théâtres en Allemagne et le rôle de l'Afro-Américain n'a été joué par un acteur noir que ...deux fois. Peggy Piesche, spécialiste en études des minorités, rétorque à Hallervorden que la tolérance passée n'implique pas l'absence d'outrage et que Hallervorden ne peut s'arroger le droit de définir quand et à quel point il y a racisme¹³.

Pénurie d'acteurs noirs ?

Comme ses adversaires invoquent les *minstrel shows*, Hallervorden répond d'une part, qu'il n'y a jamais eu de tradition de *blackface* en Allemagne et, d'autre part, qu'il n'a tout simplement pas pu trouver un acteur noir pour jouer le rôle du vieux Midge. Ces deux réponses renvoient de fait à un double aspect essentiel du problème. S'il n'y a pas de tradition du *blackface* en Allemagne, c'est que l'immigration issue de l'Afrique sub-saharienne y a longtemps été quasi nulle (rendant sans référent, donc inefficace le comique du *blackface*)¹⁴. S'il n'y a pas d'acteur noir dans *Rappaport*, cela évoque en outre forcément le problème du manque d'acteurs de couleur en Allemagne (dans les théâtres nationaux allemands, l'on estime qu'à peu près 95% des acteurs seraient blancs¹⁵). Pénurie dont le maquillage noir, sans que cela le justifie pour autant, se ferait alors le symbole maladroit.

Des Noirs sympathiques ?

Dernier argument, mobilisé cette fois par le directeur du Deutsches Theater de Berlin, Ulrich Khuon, la comparaison avec le *blackface* ne serait pas pertinente, puisque, sur l'affiche de *Rappaport*, le personnage blanc (le vieux Nat) n'est pas montré comme supérieur à son comparse¹⁶. Et Hallervorden de renchérir sur la « sympathie » qu'il éprouve pour le personnage du Noir Midge et sur l'absence de toute moquerie à l'égard des Noirs dans la pièce¹⁷. La protestation de sympathie ne prouve cependant rien, le principe des *minstrel shows* n'ayant jamais été de rendre

¹² Ibid.

¹³ Breitenbach et Abbany, art. cit.

¹⁴ Heine, « Kritiker wüthen gegen "dumme Neger" im Theater », Die Welt, 16 février 2012, <http://www.welt.de>, <http://www.welt.de/kultur/article13871618/Kritiker-wueten-gegen-dumme-Neger-im-Theater.html> (page consultée le 4 novembre 2013).

¹⁵ Anke Dürr, « Theater in Bremen : Schwarzer Mann – was nun ? », Der Spiegel, 30 septembre 2013, <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/theater-bremen-alexander-riemenschneider-mit-dea-lohers-unschuld-a-925224.html> (page consultée le 2 mai 2018).

¹⁶ Breitenbach et Abbany, art. cit.

¹⁷ Heine, « Rassismusbewertung [...] », art. cit.

les noirs antipathiques, mais bien plutôt de les tourner en ridicule (et le maquillage noir n'y contribue-t-il pas dans *Rappaport*? C'est toute la question). Hallervorden proteste qu'il a le « cœur lourd » à l'idée que des individus se seraient sentis blessés ; mais on ne peut pas ne pas se souvenir que le personnage comique créé par Hallervorden et nommé Didi, avait, en 2005 proposé dans un show ce gag éculé du passage zébré traversé par un noir qui sautille, sur le mode du « on me voit, on me voit pas »¹⁸...

Clybourne Park

Toujours durant l'hiver 2011-2012, autre scandale : le dramaturge américain Bruce Norris interdit la représentation de sa pièce *Clybourne Park* (créée aux États-Unis en 2010, Prix Pulitzer, prix Laurence Olivier, Tony Award) au Deutsches Theater de Berlin, parce que la maison prévoyait d'attribuer le rôle d'une femme noire à une actrice blanche de la troupe, Anita Vulesica¹⁹.

C'est par Lara-Sophie Milgro, l'une des actrices noires d'une autre mise en scène allemande (celle-ci non-scandaleuse !) de sa pièce, l'année d'avant, au Staatstheater de Mayence, que Norris a appris la chose. Dans une lettre ouverte, Norris rappelle que la couleur de peau est au cœur de l'intrigue de sa pièce (l'histoire d'une maison sur deux époques, en 1959 et 2009, maison d'abord possédée par une famille noire en plein quartier blanc, puis l'inverse)²⁰. Au Deutsches Theater qui lui répond benoîtement que l'on usera de maquillage, Norris répond en interdisant que sa pièce soit représentée. Et d'évoquer la tradition américaine du *Blackface*, proscrite comme raciste. Norris est en outre si bien informé qu'il cite la polémique autour de la représentation de *Ich bin nicht Rappaport* au Schloss-Theater²¹. Une pétition est mise en place par les actrices de la production de Mayence pour réclamer la fin du *Blackface* sur les scènes allemandes²².

Depuis le scandale de *Rappaport*, la pratique du *blackface* fait donc l'objet, en Allemagne, de protestations croissantes. Jusqu'ici, pourtant, on justifiait le risque de blesser telle ou telle communauté par le caractère sacro-saint de la liberté artistique

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Voir Jamele Watkins, « Performing Bruce Norris's Play Clybourne Parkin Germany », dans What is the Black German Experience? Second Annual Convention of the Black German Heritage and Research Association, New York, 10-11 août 2012.

²¹ Heine, « Rassismus-Vorwürfe – US-Starautor fordert Boykott deutscher Theater », Die Welt, 19 octobre 2012, <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article110034668/US-Starautor-fordert-Boykott-deutscher-Theater.html> (page consultée le 2 mai 2018).

²² Voir Lara-Sophie Milagro, « Homeland, Bittersweet Homeland », dans What is the Black German Experience? Second Annual Convention of the Black German Heritage and Research Association, New York, 10-11 août 2012.

Le scandale du blackface sur les scènes de théâtre : le nouveau regard des publics contemporains en Allemagne, en France et en Angleterre.

(qui inclut, rappelle un critique, la liberté d'assumer « pour de faux », au nom d'un personnage, des opinions contestables)²³.



Andreas Döhler et Peter Moltzen dans *Unschuld* de Dea Loher mis en scène par Joh von Düffel en 2012.

Unschuld – Innocence

Troisième et dernier exemple allemand. Début 2012 encore, lors de l'une des premières représentations de la pièce *Unschuld* (*Innocence*, pièce parue en 2003), de la dramaturge allemande contemporaine Dea Loher, quarante-deux activistes ont quitté ostensiblement la salle du Deutsches Theater de Berlin à l'entrée de l'acteur Andreas Döhler, qui joue un demandeur d'asile africain maquillé en noir.

Un *blackface* antiraciste ?

En l'occurrence, c'est le metteur en scène star Michael Thalheimer qui est en cause. Le maquillage en noir du visage des deux héros, Elisio et Fadoul, demandeurs d'asile en situation illégale, était supposé remettre en question les stéréotypes que le spectateur plaque sur l'Autre. Mais l'association allemande de veille antiraciste *Bühnenwatch* (précisément fondée après le scandale Rappaport et dont le nom signifie littéralement « gardienne des scènes ») ne l'entend pas de cette oreille. Thalheimer et le Deutsches Theater réagissent de façon judicieuse : ils proposent aux activistes l'organisation d'un débat, puis suggèrent que les acteurs jouent avec

²³ Heine, « Rassismuskritik [...] », art. cit.

le visage maquillé en blanc²⁴. De fait, à l'occasion d'une mise en scène célébrant les dix ans de sa pièce, Dea Loher conseillait « si les rôles étaient tenus par des acteurs blancs, qu'ils n'aient pas de peinture noire, mais portent plutôt un accessoire clairement théâtral, comme un masque »²⁵. Malgré cette modification, le théâtre ne supprime pas de son site internet les photos et vidéos de promotion de la version avec *blackface*²⁶...

Que la pratique d'un maquillage noir dans le théâtre allemand n'ait aucune parenté avec la tradition des *minstrel shows* ne change rien au fait que cette pratique consiste bien, techniquement, en un *blackfacing* et la récurrence des cas suppose sinon une tradition, du moins un problème à aborder, voire un impensé douteux, qui commence à devenir gênant à mesure que la mondialisation culturelle sensibilise une partie du public à la question.

La question de l'intention

Un an et demi plus tard, en septembre 2013, à Brême, dans la mise en scène d'*Unschuld* par le jeune Alexander Riemenschneider, les héros sont toujours joués par des acteurs blancs, mais non maquillés. Ce sont, en revanche, tous les autres personnages qui sont vêtus de manteaux noirs uniformes : façon de prouver au spectateur que les deux immigrés sont comme vous et moi, que l'on peut oublier leur couleur ou leur accent ? ou de dire que chacun peut être le Noir de l'autre ? Le problème de ce choix est aussi qu'il fait un peu passer au second plan la question de l'altérité, au profit des autres thèmes de la pièce comme la mort, la culpabilité (Elisio et Fadoul ont vu une femme se noyer et ne lui ont pas porté secours). Au point qu'une journaliste reproche au metteur en scène sa « *Farbenblindheit* », d'être « aveugle aux couleurs »²⁷.

Alors que, dans les cas de *Rappaport* et de *Clybourne Park*, l'attitude buttée des théâtres mis en cause leur avait valu les foudres de la majorité de la critique, voire de l'auteur, l'attitude conciliante d'un Tallheimer lui a permis de sortir dignement de la tourmente. Quant à Riemenschneider, son choix semble marqué par une forme d'anticipation des critiques, dans un contournement habile, voire un peu lâche (évitement de l'altérité), des problématiques (anti-)racistes. L'on notera que le

²⁴ Dürr, art. cit.

²⁵ « Wenn Elisio und Fadoul mit schwarzen Schauspielern besetzt werden, dann bitte, weil es ausgezeichnete Schauspieler sind, nicht, um eine Authentizität zu erzwingen, die unangebracht wäre. Ansonsten keine 'Schwarz-Malerei', lieber die Künstlichkeit der Theatermittel durch Masken o.ä. hervorheben. », A. Dürr, « Theater in Bremen [...] », art. cit. (traduction personnelle)

²⁶ Katrin Sieg, « Race, Guilt and Innocence : Facing Blackfacing in Contemporary German Theater », dans *German Studies Review*, vol. 38, n°1, 2015, p. 117-134.

²⁷ Dürr, art. cit.

tapage le plus important aura tout de même été fait autour d'une pièce « de boulevard », de type un peu comique, toute éventuelle tentative de dérision semblant inévitablement, dans le cadre du *blackfacing*, faire signe vers une intention raciste.

Ces polémiques sont en tout cas notables parce qu'elles entraînent des remises en question, suivies de mutations dans les traditions de mise en scène. En ce sens, l'année 2012 marque un tournant pour les scènes allemandes, de l'avis général de la critique²⁸. En outre, les discours qui accompagnent les polémiques montrent que se développerait un nouveau rapport au *blackface* dans le théâtre contemporain, car désormais l'argument de l'intentionnalité est remis en cause : ne pas avoir d'intention désobligeante n'est plus un garant de non-racisme. L'argument fait en effet bondir les activistes antiracistes comme ceux de l'association *Bühnenwatch*, qui traitent de la question dans un long article-essai intitulé : « Kann es denn rassistisch sein, wenn ich es nicht rassistisch meine ? », c'est-à-dire : « Est-ce que cela peut être raciste même si je n'ai aucune intention raciste ? »²⁹.

2. La méconnaissance française du *blackface* et la révolution par les classiques : le cas *Othello* (en France, au Royaume-Uni et en Allemagne)

En France, l'on rencontre apparemment moins de cas de *blackface* sur les scènes de théâtre, du moins les journaux en font-ils plus rarement état. Lorsque Bernard-Marie Koltès protesta contre le *blackface* de la mise en scène de sa pièce *Retour au désert* en 1988, c'est une mise en scène allemande qui était concernée, celle du Thalia Theater de Hambourg³⁰ – à la création française, dans la mise en scène de Patrice Chéreau, c'était Isaac de Bankolé qui jouait le rôle du Grand parachutiste noir. Le fait que Koltès ait conçu sa pièce comme comique³¹ attire notre attention sur une autre différence entre la pratique du *blackface* en France et en Allemagne, à savoir le rapport entre *blackface* et comique. L'une des différences avec l'Allemagne

²⁸ Sieg, art. cit.

²⁹ Julia Lemmler, « Kann es denn rassistisch sein, wenn ich es nicht rassistisch meine ? Weißsein, Theater und die Normalität rassistischer Darstellung », article publié sur le site Heinrich Böll Stiftung – Heimatkunde, Migrationspolitisches Portal, <https://heimatkunde.boell.de/2012/06/18/kann-es-denn-rassistisch-sein-wenn-ich-es-nicht-rassistisch-meine-weisssein-theater-und> (page consultée le 2 mai 2018).

³⁰ Voir Sieg, *Ethnic Drag: Performing Race, Nation, Sexuality in West Germany*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 2002, p. 1-28.

³¹ Colette Godard, « La mort de Bernard-Marie Koltès », *Le Monde*, 19 avril 1989.

Le scandale du blackface sur les scènes de théâtre : le nouveau regard des publics contemporains en Allemagne, en France et en Angleterre.

tient au droit à l'immunité dont jouit l'humour en France : le *blackface* serait tolérable dans un cadre satirique, à condition que la satire ne vise pas la couleur en tant que telle d'un individu.



Le casting de « La Rédemption d'oncle Bill », de Gabor Rassov, mis en scène par Pierre Pradinas au Théâtre de la Pépinière en 2013.

La Rédemption d'oncle Bill

À l'heure où la vague de scandales allemands se calme un peu, en 2013, un spectacle met en œuvre le *blackface* en France, au Théâtre de la Pépinière, les trois *Mélodrame(s)!* (trois variations sur une intrigue shakespearienne) proposés par le dramaturge Gabor Rassov et le metteur en scène Pierre Pradinas.

Dès la fin des années 1990, Gabor Rassov s'est rendu célèbre dans le monde du théâtre de Boulevard avec des pièces qui ont révélé des acteurs comme François Cluzet, ou Romane Bohringer. Il jouit d'un potentiel de sympathie qui explique, mais pas complètement, que la critique ferme largement les yeux sur le *blackface* pratiqué dans l'un des mélodrames, « La rédemption d'Oncle Bill ». Dans cette farce, l'acteur blanc Bruno Salomone joue, maquillé en noir, un enfant rasta de la bourgeoisie afro-américaine, dans ce qui se présente comme une parodie de sitcom. Un critique blogueur évoque au passage, sans nulle intention critique, Bruno

Salomone « un coup les yeux bridés, un coup afro-américain »³², nous révélant du même « coup » un autre déguisement douteux pratiqué dans celui des trois mélodrames qui se passe à Shanghai. Un autre magazine mentionne simplement les comédiens qui « passent d'un rôle à l'autre avec brio »³³ et c'est un papier publié dans *Le Figaro* qui nous apprend qu'en réalité pratiquement tout le casting se travestit, tantôt en Afro-Américains, tantôt en Chinois, ainsi de Romane Bohringer, qui joue les « pucelles asiatiques »³⁴. Là encore, pourtant, pas une once d'indignation ou de remise en question de ces pratiques de travestissement. L'on est loin du tollé suscité par les affaires allemandes.

Où sont les comédiens noirs ?

Il faut un autre événement, deux ans plus tard, en 2015, pas précisément de *blackface*, mais qui y renvoie, pour que quelques journalistes réagissent vigoureusement et se lancent dans un état des lieux du *blackface* en France. Il s'agit, en décembre 2015, de Philippe Torreton incarnant le héros d'*Othello* dans la mise en scène de Luc Bondy pour le Théâtre de l'Odéon : « une fois de plus », réagit la critique théâtrale du *Monde*, Fabienne Darge, Othello « va être incarné par un acteur blanc »³⁵. Fabienne Darge, en profite pour réfléchir à la non représentativité de la population noire sur les scènes de théâtre, liée selon elle à « l'impensé colonial », puisque ce serait surtout les jeunes issus des milieux favorisés et donc non pas ceux issus des anciennes colonies qui osent se tourner vers les professions du théâtre. Mais serait aussi en cause une tradition française de raisonnement et de représentation par « emplois » figés. Par exemple, si Marcel Bozonnet, administrateur de la Comédie-Française de 2001 à 2006, a fait engager le premier comédien noir de la troupe, Bakary Sangaré, il s'est fait vertement critiquer pour l'avoir distribué dans le rôle d'Orgon pour *Tartuffe*.

Évoquant Peter Brook, qui en 2015, dans son *Battlefield*, au Théâtre des Bouffes du Nord, fait jouer quatre comédiens dont trois sont noirs, « configuration

³² Thomas Baudeau, « A la Pépinière, Gabor Rassov en petite forme... », site Fous de Théâtre, 26 septembre 2013, <http://www.fousdetheatre.com/tag/critique+m%C3%A9lodrames+p%C3%A9pini%C3%A8re+th%C3%A9%C3%A2tre+pierre+pradinas+gabor+rass> (page consultée le 2 mai 2018).

³³ Audrey Brière, « Du Mélodrame(s) ! à la Pépinière Théâtre ! », site Le Magazine, 3 octobre 2013, <http://www.lemagazine.info>, <http://www.lemagazine.info/?Du-Melodrame-s-a-la-Pepiniere,1327> (page consultée le 2 mai 2018).

³⁴ Les Pas-Sages, « Mélodrame(s)! revisité à la Pépinière Théâtre : jouissif à souhait ! », *Le Figaro*, 24 septembre 2013, <http://plus.lefigaro.fr/note/melodrames-revisites-au-theatre-de-la-pepiniere-jouissif-a-souhait-20130924-2547777> (page consultée le 2 mai 2018).

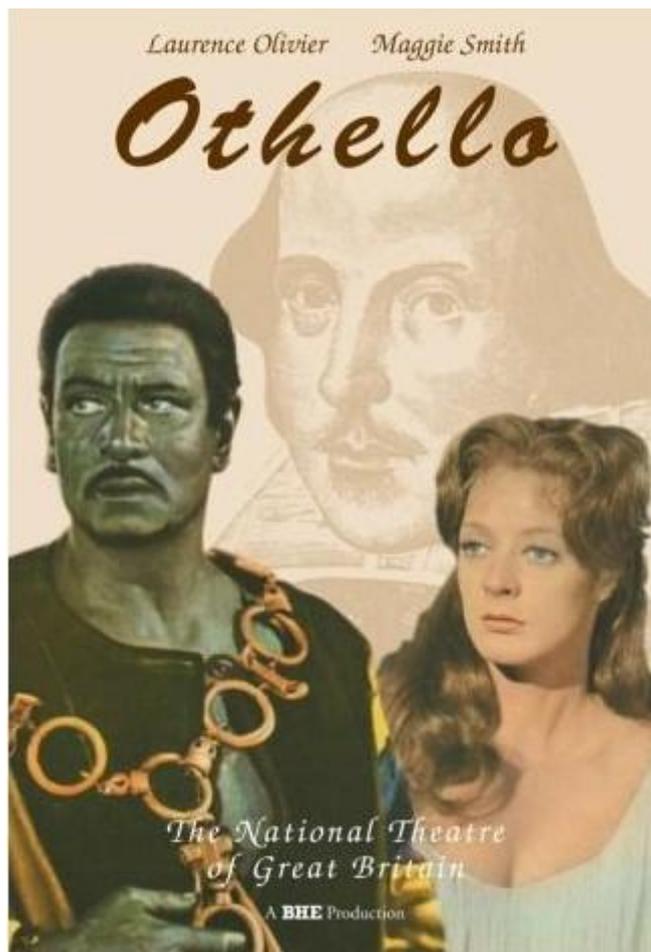
³⁵ Fabienne Darge, « De la (non) diversité sur les plateaux », *Le Monde*, 14 octobre 2015, http://www.lemonde.fr/accessible/scenes/article/2015/10/14/6d6c6a9e6b6c69c594676a6561976b_4788871_1654999.html (page consultée le 2 mai 2018). Précisons que Torreton ne joue pas avec le visage noirci.

suffisamment exceptionnelle pour être soulignée », Fabienne Darge signale d'une part que Brook a été « l'un des premiers » et reste « l'un des seuls » à confier à des comédiens noirs de grands rôles du répertoire, d'autre part qu'ici les comédiens noirs distribués par Brook « n'incarnent aucunement des Africains ou des Afro-Américains »³⁶. Le jeune directeur de la Comédie de Saint-Etienne, Arnaud Meunier, abonde dans ce sens, estimant que « dans la tradition française, la mise en scène reste très attachée à la fabrication de signes, et aux "emplois" : une femme est une femme, un Noir un Noir »³⁷ ; si bien que l'on serait peu enclin à distribuer un comédien noir dans un rôle qui ne soit pas spécifiquement celui d'un personnage noir. L'argument ne convainc pas tout à fait, car il n'explique pas pourquoi, si Bakary Sangaré ne peut pas jouer Orgon, Philippe Torreton peut jouer Othello. Fabienne Darge comme le directeur de la Comédie Saint-Etienne ajoutent que, dans les pays anglo-saxons, les spectateurs acceptent beaucoup mieux la convention théâtrale, et que « la couleur de peau arrête de faire sens. »³⁸ Est-ce à dire qu'à la fois aux États-Unis et au Royaume-Uni, le rapport à la couleur de peau des acteurs serait différent de celui entretenu en France et en Allemagne et empêcherait ce flou où cohabitent des arguments contradictoires pour autoriser ou bannir le *blackface* ?

36 Ibid.

37 Ibid.

38 Darge, art. cit.



Laurence Olivier dans *Othello* pour le National Theatre en 1964-1966.

Le cas *Othello* ou comment les classiques se retournent contre le *blackface*

Darge y voit un effet du « génie élisabéthain » et de son « grand théâtre du monde »³⁹ et il suffit de rester avec le cas d'Othello pour vérifier cette hypothèse. Toujours à l'automne 2015, au moment donc où Torretton s'apprête à incarner Othello sur la scène de l'Odéon, le Metropolitan Opera de New York, pour la première fois depuis sa fondation en 1880, vient de renoncer au *blackface* appliqué au personnage d'Othello : ainsi le ténor distribué dans le rôle-titre chantera-t-il sans le traditionnel maquillage noir. Tous les grands journaux anglo-saxons, du *New York Times* au *Guardian*, célèbrent cette décision tout en déplorant son caractère tardif⁴⁰.

³⁹ Darge, art. cit.

⁴⁰ Michael Cooper, « An Otello Without Blackface Highlights an Enduring Tradition in Opera », *The New York Times*, 17 septembre 2015, <https://www.nytimes.com/2015/09/20/arts/music/an-otello-without-the-blackface-nods-to-modern-tastes.html> (page consultée le 2 mai 2018).

Cela conduit au moins à réviser un peu l'idéalisation d'un monde théâtral anglo-saxon où la couleur de peau serait supposée ne jouer aucun rôle ; cela remet également en question l'affirmation de Bruce Norris en 2012 selon laquelle le *blackface* serait totalement interdit aux États-Unis.

Quant au Royaume-Uni, certes, de nombreux rôles titres du répertoire shakespearien (de Henry V à Henry VI en passant par Othello) ont été attribués ces dernières années à des acteurs noirs britanniques (David Ovelowo, Adrian Lester, Nonso Aozie)⁴¹. Mais cette indifférenciation des distributions est bel et bien le fruit d'une évolution assez soudaine, survenue justement autour du rôle d'Othello, le personnage noir le plus célèbre du répertoire occidental. De l'avis du critique britannique Mark Lawson, le rôle emblématique d'Othello serait désormais systématiquement attribué à des acteurs noirs⁴². Mais c'est, selon Lawson, que le *blackface* traditionnellement associé à Othello serait tombé en déshérence très précisément à la fin des années 1980, à savoir depuis que l'acteur Michael Gambon, star des planches londoniennes (et qui lui-même avait, en 1968, joué le *More de Venise* avec le visage maquillé en noir), aurait refusé de jouer Othello dans une variation contemporaine du drame shakespearien imaginée par Alan Ayckbourn, *Man of the Moment* (1988). Depuis lors, tous les acteurs incarnant Othello auraient été noirs. Lawson fait pourtant malignement remarquer que le premier en date de ces nouveaux Othello, ironiquement nommé Willard White, est un chanteur d'opéra, qu'un metteur en scène avisé convainquit d'interpréter le rôle en « théâtre parlé » et non en tant que chanteur.

Côté allemand, si les Othello d'aujourd'hui sont loin d'être encore tous noirs, du moins abandonnent-ils peu à peu le *blackface* (pratiqué pour ce rôle jusque dans les années 1990). Le critique théâtral de *Die Welt*, Matthias Heine, signale comme un progrès que l'acteur blanc Thomas Thieme en 2009, joue *Othello* non maquillé⁴³ : autre contexte culturel oblige, Thomas Thieme est donc un signe d'évolution positive là où Torreton apparaît comme un symbole d'arriération !

Le concept d'appropriation culturelle

Les polémiques récentes, tant en France qu'en Allemagne ou au Royaume-Uni, et les réactions des théâtres incriminés montrent en fait que le seul vrai consensus concernerait l'interdiction de faire du *blackface* avec une intention de dérision manifestement dirigée contre la couleur de peau en tant que telle. C'est le seul

⁴¹ Darge, art. cit.

⁴² Mark Lawson, « Theatre should turn its back on blackface », The Guardian, 23 octobre 2012, <https://www.theguardian.com/stage/2012/oct/23/good-riddance-blackface-mark-lawson> (page consultée le 2 mai 2018).

⁴³ Heine, « Rassismusvorwurf [...] », art. cit.

principe qui semble faire l'unanimité. Pour le reste, on assiste à une opposition massive entre les tenants d'une distribution indifférenciée des grands rôles du répertoire (la couleur ne faisant plus sens) et ceux qui militent pour que les rôles de Noirs soient joués par des Noirs (ainsi d'Othello).

On peut tout de même reconnaître un mérite aux controverses sur le *blackface* : elles font évoluer les pratiques et il y a un après Michael Gambon (en 1988) ou un après Dieter Hallervorden (en 2012). Un autre enseignement qu'on peut tirer de ces affaires de *blackface* est aussi l'influence exercée par les autres arts (en l'occurrence l'opéra) sur les pratiques scéniques. Il y aurait ainsi beaucoup à dire sur le rôle joué par le cinéma hollywoodien dans le regard qu'on porte sur le *blackface*. En effet, si le cinéma a, dès le début du XX^e siècle, abondamment fait usage du *blackface*, la lutte contre la ségrégation, le mouvement des Droits Civiques, ainsi que l'intérêt commercial d'une visibilité médiatique de la population Afro-Américaine (d'où la « *blaxploitation* » au début des années 1970, pensée pour le public noir) ont, bien plus tôt qu'en Europe, rendu obsolète et choquant le *blackface* au théâtre, rendant du même coup caduque l'argument de la pénurie d'acteurs noirs. D'où un *blackface* qui, aux États-Unis, fonctionne presque essentiellement comme un geste de dénonciation du racisme.

Ainsi, dans *Mad Men*, série qui se situe dans le milieu de la publicité dans les années 1960, cet épisode où le directeur de l'agence, Roger, visage maquillé en marron, chante la chanson *My Old Kentucky Home* (qui imite les numéros de *blackface* d'Al Jolson et parle des naïfs « *darkies* »)⁴⁴. Ainsi la performance du comédien blanc Dave Ackerman qui avait, à l'occasion du « Mois de l'Histoire Noire », utilisé le *blackface* pour démasquer la supposée ignorance, chez les étudiants blancs de l'université Brigham-Young (Utah), des grandes figures de l'histoire afro-américaine comme Malcolm X⁴⁵.

Ces maquillages « vertueux » suscitent cependant toujours des réactions mêlées et le reproche fait à ces pratiques militantes est aujourd'hui de plus en plus fréquemment celui de l'appropriation culturelle, qui consisterait à faire main basse, pour se valoriser, sur des aspects constitutifs d'un peuple et d'une culture, notamment sur des détails d'apparence physique ou de mode : d'où les polémiques autour de l'appropriation du tressage afro⁴⁶ ou encore autour du documentaire en caméra caché du journaliste allemand Günter Wallraff, qui en 2009 parcourait l'Allemagne durant plusieurs mois maquillé en Somalien et était confronté à toutes

⁴⁴ « My old Kentucky Home », dans la série *Mad Men*, saison 3, épisode 3 ; voir Tanner Colby, « Mad Men and Black America », Slate, 14 mars 2012, http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/features/2012/mad_men_and_race_the_series_handling_of_race_has_been_painfully_accurate_/mad_men_and_race_the_series_handling_of_race_has_been_painfully_accurate_.html (page consultée le 2 mai 2018).

⁴⁵ Heine, « Kritiker wüthen gegen [...] », art. cit.

sortes de réactions racistes⁴⁷... À cet égard, n'en déplaise aux tenants d'un théâtre où « la couleur de peau arrête de faire sens »⁴⁸ (Arnaud Meunier), il est frappant que, en Europe, ce soit presque exclusivement les incarnations d'un personnage noir par un acteur blanc qui fassent réagir. Si la Royal Shakespeare Company n'a été que très faiblement critiquée pour avoir distribué seulement trois acteurs asiatiques sur un casting de dix-sept rôles dans la pièce chinoise *The Orphan of Zhao*⁴⁹, ce n'est pas seulement parce que le maquillage asiatique, pour des acteurs blancs, ne suppose pas de transformation aussi spectaculaire que le *blackface*, c'est qu'il n'y a pas un aussi lourd passé, lié à la traite, à l'esclavage et à leurs lourdes séquelles politiques et culturelles. On n'est finalement pas très loin du film hollywoodien tourné en 1963 par Nicholas Ray, *Les 55 jours de Pékin*, où une bonne partie du casting asiatique est joué par des acteurs américains blancs aux yeux bridés par le khôl...

⁴⁶ Voir Ronan Tésorière, « Quand Katy Perry s'excuse d'avoir fait de "l'appropriation culturelle" », Le Parisien, 13 juin 2017, <http://www.leparisien.fr/laparisienne/loisirs-detente/humour-insolite/quand-katy-perry-s-excuse-d-avoir-fait-de-l-appropriation-culturelle-13-06-2017-7047027.php> (page consultée le 2 mai 2018) ; voir également Marina Wilson, « Usa – braided or cultural ownership of african braids », Black Square, <http://www.blk-sqr.com/usa-braided-ou-lappropriation-culturelle-des-tresses-africaines/> (article consulté le 2 mai 2018).

⁴⁷ Breitenbach et Abbany, art. cit.

⁴⁸ Darge, art. cit.

⁴⁹ Lawson, art. cit.

PLAN

- 1. L'ultra sensibilité allemande : une scène sous haute surveillance
 - Rappaport
 - Pourquoi réagir maintenant ?
 - Pénurie d'acteurs noirs ?
 - Des Noirs sympathiques ?
 - Clybourne Park
 - Unschuld – Innocence
 - Un blackface antiraciste ?
 - La question de l'intention
- 2. La méconnaissance française du blackface et la révolution par les classiques : le cas Othello (en France, au Royaume-Uni et en Allemagne)
 - La Rédemption d'oncle Bill
 - Où sont les comédiens noirs ?
 - Le cas Othello ou comment les classiques se retournent contre le blackface
 - Le concept d'appropriation culturelle

AUTEUR

Elisabeth Viain

[Voir ses autres contributions](#)

Sorbonne Université, CRLC EA 4510