

Blackface

NICK TOSCHES

Blackface

AU CONFLUENT DES VOIX MORTES

Traduit de l'anglais par
HÉLOÏSE ESQUIÉ



ÉDITIONS ALLIA
16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e
2003

TITRE ORIGINAL
Where Dead Voices Gather

Le Mashed Potatoes ne date pas d'hier.
Dee Dee Sharp

Au commencement était le Verbe.
Jean I : I

La musique alternative fait chier. Autant sucer
des chiens morts. Je vomis la musique alterna-
tive. Je vomis les gens alternatifs. Je les emmerde
tous. Allons nous taper un gros steak et baiser
sans capote et prendre de l'héroïne après.

James "Iggy Pop" Osterberg

Cette édition est publiée avec l'accord de Little, Brown and Company (Inc.),
New York, New York, USA. Tous droits réservés.

© 2001 by Nick Tosches.

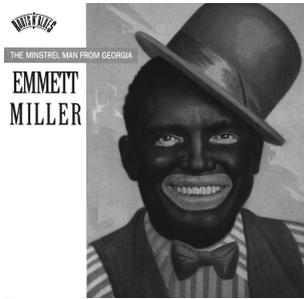
© Edition Allia, Paris, 2003 pour la traduction française.

IL Y A de nombreuses années, j'ai écrit un livre intitulé *Country*. Deux des chapitres au plus près de son cœur étaient consacrés au mystère d'Emmett Miller, dont la musique surprenante et ensorcelante semblait être une pierre de Rosette pour la compréhension des lignages mélangés et hybrides de la country et du blues, du jazz et de la pop – de tout ce que nous rangeons sous le terme de musique américaine.

L'alchimie de la musique d'Emmett Miller est aussi surprenante aujourd'hui qu'à l'époque où il l'a élaborée. Définissable ni comme country ni comme blues, ni comme jazz ni comme pop, ni comme noire ni comme blanche, mais plutôt comme à la fois l'apogée et la transcendance de ces lignages et d'autres encore, cette alchimie, cette musique, demeure l'une des émanations les plus merveilleuses, le cri primal en vérité, de la chimère aux si nombreux visages et à l'âme unique de tout ce qu'on appelle maintenant musique américaine. Le concept même de son personnage – homme blanc en *blackface*¹, chanteur hillbilly doublé d'un chanteur de jazz, fils du Sud profond et noceur de Broadway – est à la fois unique, mythique et parfaitement représentatif du cœur schizophrénique de ce que ce pays appelle, sans rire, sa culture.

C'est en 1974 que la figure insaisissable de Miller a commencé à m'intriguer. J'avais peut-être vaguement entendu parler de lui auparavant, mais c'est *I Love Dixie Blues*, l'album que Merle Haggard a consacré en partie à sa musique, qui a vraiment aiguisé ma curiosité. Dans les bacs à soldes d'une boutique de disques sur la 8^e Rue à New York, j'ai déniché un exemplaire d'un album dont la pochette, terne et sombre, était hideuse même pour un pirate, avec le titre mal orthographié en lettres ternes sur un terne fond jaune. Cette pochette ne donnait pas seulement une fausse impression du joli disque de vinyle vert

1. *Blackface* : grimé en noir. Nous garderons ce terme en anglais chaque fois que nécessaire pour évoquer les artistes et les prestations ayant trait à la parodie des attitudes et du parler des Noirs américains. (Toutes les notes sont de la traductrice.)



clair qui était à l'intérieur, mais surtout de la merveille que celui-ci recelait. Sorti par le label Old Masters en 1969, *Emmett Miller Acc. by His Georgia Crackers* avait été le premier d'une série de pressages en édition limitée destinés aux collectionneurs de jazz ; l'orthographe du prénom de Miller était évidemment moins importante que le fait que ce disque renfermait des morceaux rares de Tommy et Jimmy Dorsey, Eddie Lang et Gene Krupa. Réédité plus tard sur vinyle noir ordinaire, mais avec le prénom de Miller orthographié correctement, noir sur blanc, cet album demeura pendant plus d'un quart de siècle la seule anthologie disponible des œuvres de Miller, supplantée en 1996 seulement par *Emmett Miller : The Minstrel Man from Georgia*, un CD Columbia/Legacy qui comprenait six morceaux supplémentaires.

Quand j'entendis la voix de Miller lui-même, s'élevant brillamment du scintillement des sillons émeraude qui tournaient lentement, je fus abasourdi, et ma quête d'informations sur lui commença pour de bon. Le peu que je découvris, je l'inclus trois ans plus tard dans *Country*. "On ne sait pas exactement où Emmett Miller est né ni la date de sa mort, écrivais-je. On ne sait pas plus d'où il venait et où il allait. On ne sait même pas, en fait, à quoi il ressemblait."

Ces affirmations restèrent longtemps vraies. En novembre 1988, onze ans et un mois après la publication de *Country*, un autre livre – plus épais et plus exhaustif mais au titre similaire – dévoila la première photo publiée de Miller. C'était *Country : The Music and the Musicians*, publié par la Country Music Foundation chez Abbeville Press. J'y ai écrit le chapitre sur le honky-tonk¹, dans lequel je consacrais deux paragraphes à l'influence de Miller sur Hank Williams ; et c'est à cette occasion que la photo de Miller, âgé d'environ quarante ans et en *blackface*, parut en illustration. Cinq ans plus tard, Abbeville publia un volume complémentaire intitulé *Nothing But The Blues : The Music and the Musicians*, dans lequel une seconde photo de Miller, là aussi en *blackface*, accompagnait quatre paragraphes consacrés à son influence sur Jimmie Rodgers, dans un chapitre écrit par Charles Wolfe sur le country blues blanc. Mais, hormis ces curieuses images masquées, le mystère d'Emmett

Miller restait en grande partie irrésolu, et les mots que j'avais écrits des années plus tôt demeuraient en grande partie vrais.

En 1994, dans un article du *Journal of Country Music* intitulé "Le cas étrange et hermétique d'Emmett Miller", je récapitulai toutes les découvertes sur Miller depuis l'écriture de *Country*. Et pourtant, même alors, on ne pouvait toujours pas dire avec certitude où il était né exactement, ni même où et quand il était mort, ou encore si Emmett Miller était son vrai nom. Les paragraphes consacrés à Miller dans *Nothing But The Blues* affirmaient avec une apparente certitude que "Miller était né à Macon, en Géorgie, en 1903". Cette assertion serait reprise par Wolfe quelques années plus tard dans les notes de pochette du *Minstrel Man from Georgia* : "Emmett Miller, nous le savons à présent, était originaire de Macon, en Géorgie, où il était né en 1903. Ses parents habitaient dans la région depuis longtemps, et possédaient une ferme dans les environs." Mais aucune preuve ne venait étayer ces "faits", et je choisis de ne pas les prendre pour argent comptant. Il s'avéra plus tard que j'avais raison de douter : Emmett Miller n'était pas né en 1903, et boire du lait était probablement ce qui rapprochait le plus ses parents de la possession d'une ferme.

Mais malgré tous mes doutes raisonnables et mes recherches insensées, le mystère d'Emmett Miller, après vingt ans, demeurerait irrésolu. Et qui s'en souciait ? Vraiment, quand je prenais le temps d'y réfléchir, je me demandais quelle fin pouvait servir cette quête, sinon, comme c'était le cas, celle de me distraire d'entreprises plus sensées et lucratives. Des poèmes inachevés, un roman inachevé, des commandes de magazines étaient mis de côté, et pourquoi ? Pour poursuivre un fantôme ? Le fait d'être distrait d'entreprises plus sensées et plus lucratives avait, pour moi, un attrait puissant, peut-être pathologique ; mais cela n'expliquait pas tout, car il existe des distractions bien plus agréables. En fin de compte, je n'expliquai pas ça, ni n'en étais capable, et je ne le fais ni ne le suis plus aujourd'hui. Ce que je peux dire, c'est que la quête, le mystère, était double. Qui était ce type – où était-il né, quand était-il mort ? Et quelle était l'origine de sa musique, évanouie dans les ténèbres muettes et les enregistre-



1. Honky-tonk : bouge, bistrot où se produisaient les musiciens de blues et de country itinérants ; par extension, tout style de musique pratiqué en ces lieux.

ments perdus et inconnus d'une sous-culture inexplorée ? Qu'on voie ça comme un travail de détective ou de l'archéologie, comme une enquête sérieuse ou d'une lubie de dérangé, le cas d'Emmett Miller n'alla pas sans ses gratifications, ses frissons et les satisfactions de découvrir et d'apprendre.

Quant à son manque de sens, il m'est désormais apparu, dans les quelques phrases qui ont suivi la mention d'activités plus signifiantes et plus lucratives, que, après que tout a été dit et accompli, le sens est le plus gros de tous les attrape-nigauds ; et c'est bien le genre d'un vieux fou comme moi d'y prêter attention, aussi fugacement que ce soit. Alors au diable le sens ; place à ces mots.

Au printemps 1996, alors que je révisais et augmentais l'article du *Journal* pour le faire figurer en appendice de la réédition de *Country* par Da Capo Press, je reçus un coup de fil de mon intrépide acolyte et ami Bret Wood.

Quelque temps auparavant, Bret avait trouvé, parmi les registres manuscrits du Treizième Recensement des Etats-Unis (1910), la preuve de l'existence d'un jeune garçon de treize ans nommé Emmett Miller, vivant avec sa famille dans la ville de Barnesville, dans le comté de Pike, en Géorgie, à peu près à mi-chemin entre Atlanta et Macon.

Pendant des années, j'avais douté du fait qu'Emmett Miller fût le nom véritable du personnage dont je cherchais l'identité. En étudiant de près les colonnes "ménestrel" dans les numéros de *Billboard* à partir des années 20, sur des rouleaux et des rouleaux de microfilms, j'étais tombé sur de nombreux artistes obscurs qui s'appelaient Emmett. Trop. Je soupçonnais que les ménestrels avaient couramment adopté ce nom d'Emmett pour évoquer Daniel Decatur Emmett, le plus célèbre des ménestrels de jadis. A mon sens, cela pouvait contribuer à expliquer pourquoi on n'avait exhumé aucun fait biographique concernant la naissance, la mort ou la vie privée d'Emmett Miller. En même temps, si on enlevait la possible confusion sur son prénom, il ne restait qu'un nom de famille tellement courant que sa véritable identité ne serait peut-être jamais découverte.

Mais nous avions là un authentique Emmett Miller. Le recensement de Barnesville avait été effectué le 27 avril 1910 ; l'Emmett Miller de treize ans était mentionné comme le fils d'un certain Walter Moore. Le fait que son nom de famille, comme celui de ses quatre frères et sœurs, fût différent de celui de son père, était un détail embarrassant ; mais tout détail, aussi embarrassant soit-il, était bienvenu parmi le flou plus embarrassant encore de la quête d'Emmett Miller. Malgré tous mes doutes sur les "faits" reconnus au sujet de l'origine d'Emmett Miller, je partageais l'hypothèse, fondée sur une publication de 1928, qui faisait référence à lui comme au "jeune homme de Macon", que Macon était bien sa ville natale. Mais je songeai alors que Miller avait pu citer cette ville voisine bien connue à la place de Barnesville, plus petite et obscure. Selon le registre du recensement, sa date de naissance remontait à 1896 ou 1897. Il semblait qu'il n'y eût aucun autre document mentionnant un Emmett Miller qui pût correspondre. On trouva un déménageur mulâtre de trente ans pensionnaire à Macon dans le recensement de 1920 : c'était un candidat improbable. Là où Bret ne tirait aucune conclusion, imprudemment, je le fis, et les présentai tout aussi imprudemment dans le courrier des lecteurs du *Journal of Country Music*, vol. 17, n° 3. Cette preuve que j'offrais, j'ose le dire, ne rencontra pas peu d'approbation au sein de la communauté éminente et estimée des Millero-logistes dans son ensemble, et je sentis qu'une quête de près de vingt ans touchait à sa fin.

Mais hélas, comme on dit dans les bandes dessinées, hélas.

C'est alors que le 4 avril 1996, dans les archives d'Etat d'Atlanta, Bret tomba sur le document qui devait finir par servir de véritable clé au mystère d'Emmett Miller.

La naissance de Miller ne figurerait sur aucun registre. De cela au moins, nous étions sûrs. Les certificats et enregistrements de naissance ne furent exigés par la loi de Géorgie qu'à partir de 1919. Avant cette date, ils étaient rares, particulièrement pour les enfants nés chez leurs parents, comme c'était le cas de la plupart. Bien que l'accès aux registres de naissance existants soit limité en Géorgie aux personnes qui y sont mentionnées, un employé du départe-

ment de la Santé du comté de Bibb à Macon eut la possibilité et la gentillesse de nous confirmer que, comme prévu, il n'y avait aucun certificat de naissance au nom d'Emmett Miller. Les bureaux du département de la Santé sont situés sur Hemlock ¹ Street : une double ironie, car c'est à travers la mort d'Emmett Miller, et non sa naissance, que l'histoire de sa vie s'ouvrit à moi.

Le document révélateur que Bret trouva dans la capitale de l'Etat était un certificat de décès, dossier n° 9378 de l'Etat de Géorgie : l'enregistrement d'un fait inéluctable, qui servirait aussi, je l'espérais, à sceller et à calmer définitivement une obsession.

Je n'eus le temps d'inclure que les plus grandes lignes de cette découverte dans l'appendice de *Country*. Ceci fait, Bret et moi préparâmes un voyage à Macon, où les pistes ouvertes par le document nous ramenaient. "Emmett Miller : Le dernier chapitre", un compte rendu reposant sur les éléments que nous avions rassemblés, les pièces manquantes de la vie d'Emmett Miller, fut rédigé pour le *Journal of Country Music*. Même si j'étais l'auteur de cet article, il n'aurait pu être mené à bien sans le travail de Bret Wood, et j'exprime ici mon profond respect pour ses talents inspirés d'enquêteur, et, pour son dévouement désintéressé à ce projet monomaniaque, ma gratitude plus profonde encore.

Il s'avéra que l'article était loin d'être un dernier chapitre. Alors même que je le révisais en vue de sa publication, je savais déjà qu'il y avait encore des choses à découvrir, qu'une exploration plus poussée m'attendait. Ce qui suit, après toutes ces années, est une synthèse – une mise en harmonie, une mise en forme définitive – de tout ce que j'ai écrit sur Emmett Miller, et de tout ce que j'ai appris à son sujet. Par-dessus tout, il s'agit d'amener à sa fin un mystère – et de porter à la lumière, si ténue soit-elle, un mystère bien plus grand, et le voyage qu'il a fallu entreprendre pour résoudre à son tour ce plus grand mystère : à la lumière des lampes à pétrole, la lumière des néons et sans lumière du tout ; à travers le palimpseste et les tessons de poterie, les échos de murmures de fantômes, les hurlements venus de lieux cachés disparus, les rythmes au lourd crépitement électrique et les cris des prophètes et des idiots, les brises qui disent tout, les vents qui ne disent rien.

EMMETT MILLER venait de la tradition du ménestrel. Oui, de cette tradition ainsi nommée, depuis au moins le XIII^e siècle, dans le sens archaïque et poétique de faire de la musique et des chansons – l'art des ménestrels, un mot d'ancien français, du temps de ces ménestrels dont la musique emplissait les châteaux et l'air et la poésie de l'époque de Dante. Mais, bien plus, de cette tradition américaine particulière éponyme qui remonte au xannées 1840. Il est étrange, peut-être, d'aller jusqu'à parler de tradition, dans la mesure où elle ne prospéra guère plus de quatre-vingts ans, la simple durée d'une vie humaine placée sous de bons auspices. Mais au sein d'une culture à peine trois fois plus âgée que lui, le ménestrel américain, qui en était l'émanation dont la vie avait été la plus longue, constituait, à son crépuscule, une véritable tradition.

Cette tradition, qui domina la musique et le show-business américains de la moitié du XIX^e siècle au début du XX^e, était – simplement, bizarrement, inexplicablement – une forme de divertissement scénique dans laquelle des hommes se noircissaient le visage, tournaient en ridicule les attitudes et le comportement des Noirs du Sud, et interprétaient ce qui était présenté comme les chansons et la musique de ces Noirs. Tout d'abord confinés à de modestes représentations à Manhattan, les spectacles de ménestrels enflèrent en d'immenses troupes itinérantes qui furent le mass media le plus populaire de cette époque où les enregistrements phonographiques, les images vacillantes et les ondes électriques n'avaient pas encore ôté l'élément géographique du commerce du divertissement. Et à cette époque plus tardive, quelques-unes des premières vedettes de ces enregistrements, de ces images vacillantes et de ces ondes électriques – Al Jolson en tête – venaient du ménestrel *blackface*.

On peut faire remonter la première occurrence connue de cette tradition à la prestation de Lewis Hallam, grisé en noir sous le nom de Mungo, dans l'opéra comique *The Padlock* au John Street Theatre de New York, le 29 mai 1769. Trente ans plus tard, le 30 décembre 1799, au Federal Street Theatre de Boston, Gottlieb Graupner, Allemand de naissance, chantait "The Gay Negro Boy"

en singeant les Noirs dans *Oroonoko* d'Aphra Behn. C'était une tradition qui naquit dans le Nord et mourut dans le Sud.

Les premiers chanteurs "*blackface*" reconnus parvinrent à la célébrité à la fin des années 20 et au début des années 30. On a dit que George Washington Dixon était connu dès 1827 pour ses représentations à Albany de "The Coal Black Rose"¹ et "My Long Tail Blue", qu'il donna au Lafayette Theatre de New York le 19 juillet 1828. (Le "Long-Tail Blue" était la veste queue-de-pie emblématique de la garde-robe des dandys noirs urbains – les "zip coons"² – du début du XVIII^e siècle. Le "Zip Coon" de Dixon célébrait un dandy de ce genre en 1834, et la gravure sur la couverture de la partition représentait un *zip coon* habillé d'une veste toute semblable.) On croit aussi savoir que Dixon fut fréquemment emprisonné pour écrits calomnieux et actes de perturbation de l'ordre public, et on a écrit sur lui qu'il "devint plus tard célèbre comme flibustier au cours des troubles au Yukatan, et mourut à la Nouvelle-Orléans en 1861." Thomas Dartmouth (Daddy) Rice (1808-60) était connu en 1831 pour son numéro de chant et de danse intitulé "Jim Crow"³.

Dans le *Farmer's Register* de Petersburg, Virginie, du 1^{er} avril 1838, William B. Smith publia un récit de ses expériences dans un "beer dance"⁴ tenu par des esclaves sur une plantation des environs. Il décrivait leur façon de danser, retranscrivait des échantillons de leurs chansons et de leurs expressions, et concluait sur cette observation que "les esclaves de Virginie étaient les représentants les plus heureux de toute l'espèce humaine".

A peine cinq ans plus tard, le 6 février 1843, les Virginia Minstrels, première troupe de *blackface* proprement dite, firent leurs débuts au Bowery Amphitheatre de New York. Les programmes du spectacle de ce lundi soir annonçaient "le groupe éthiopien appelé les VIRGINIA MINSTRELS, nouveau, bouffon, original et incomparablement mélodieux"; et il ne fallut pas longtemps pour qu'on se mette à appeler ménestrels tous les artistes *blackface*.

Ce fut avec les Virginia Minstrels et leurs successeurs que le ménestrel *blackface* devint le cœur du show-business du XIX^e siècle, la première émanation d'une culture de masse dominante

et purement américaine; même si, comme pour la plupart des émanations suivantes de la culture américaine, sa vogue s'étendit bientôt jusqu'en Angleterre.

Les premiers recueils de ménestrel datent de la publication en 1843 à Boston de *The Celebrated Negro Melodies, as Sung by the Virginia Minstrels*, avec des arrangements de Thomas Comer (1790-1862), un musicien populaire de Boston qui publia également la même année sa version de "The Tiger Quick Step". La première étude sérieuse sur le sujet, *Early History of Negro Minstrelsy* d'Allston T. Brown, parut en 1874. Brown (1836-1918), qui travailla comme agent théâtral et journaliste à New York de 1860 à sa mort, était l'auteur de l'*History of American Stage* parue en 1870, qu'il augmenterait plus tard sous le titre de *American Stage from the First Performance in 1732 to 1901*, en trois volumes. (L'année de la parution de l'*Early History of American Stage*, sortit chez le même éditeur, R. M. DeWitt à New York, le *Fun in Black*¹ de Charles Day. C'était la maison DeWitt qui avait publié *Revelations of a Slave Smuggler*² de Richard Drake en 1860.)

À la suite du travail de Brown en 1874, la chronique du ménestrel reprit de plus belle en 1909, avec la petite brochure d'Edward Le Roy Rice *1000 Men of Minstrelsy; 1 Woman*³, qui précédait son volume exhaustif, *Monarchs of Minstrelsy, from "Daddy" Rice to Date*⁴, publié en 1911. Depuis lors, on a écrit assez de livres sur le ménestrel pour remplir des étagères. Ces dernières années, beaucoup de travaux de nature interprétative ont été rédigés sur la première forme théâtrale indigène américaine, et sur l'art du *blackface* considéré comme son élément central. Michael Rogin, un professeur de sciences politiques à Berkeley, l'Université de Californie, écrit dans *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*⁵ (1996): "Vus du point de vue du *blackface* et du Sud, les États-Unis sont à la fois une république *Herrenvolk*, où la subordination raciale cache des inégalités sociales, et une société capitaliste imprégnée d'une profonde nostalgie d'un foyer perdu, pré-industriel et féodal."

L'étude de Rogin est précieuse, intéressante et souvent astucieuse, mais le type de non-sens imbécile cité ci-dessus est typique

1. La rose noir-de-charbon.

2. Zip-coons: littéralement nègres à fermetures éclair, appellation argotique des dandys noirs des villes.

3. Jim le corbeau.

4. Beer-dance: cabarets rudimentaires des plantations, où l'on servait de la bière.

1. Amusement en noir.

2. Révélations d'un trafiquant d'esclaves.

3. Mille ménestrels hommes; une seule femme.

4. Les monarques du ménestrel, de "Daddy" Rice à nos jours.

5. Visage noir, bruit blanc: les immigrants juifs dans le melting-pot hollywoodien.

des jeux de salons pseudo intellectuels inhérents à de tels exercices d'interprétation. Comme nous l'avons déjà signalé et comme nous le verrons plus tard, le ménestrel *blackface* était né non dans le Sud mais dans le Nord, et sa vision, même si le Sud l'adopta, était celle du Nord-Est urbain ; et comme nous le verrons également, la popularité du ménestrel *blackface*, première exportation culturelle de l'Amérique, était aussi grande en Angleterre que sur sa terre natale. Parler sans rire du ménestrel en termes d'*Herrenvolk*, le concept nazi de race supérieure, ou en termes de souvenirs féodaux ancestraux n'éclaire pas tant sur le sujet en question que sur la sottise essentielle de la pensée académique. Quand l'universitaire cité ici invoque Jacques Lacan dans son analyse de *Jolson Sings Again*, nous pénétrons un royaume plus fantaisiste que celui du ménestrel lui-même, un numéro d'*intentio-lectoris* aussi insipide et ridicule que les lectures ineptes de Faulkner par Sartre.

L'universitaire en question n'est pas le seul. J'ai ici des livres avec des titres comme *Inside the Minstrel Mask : Readings in Nineteenth Century Blackface Minstrelsy* (1996)¹, *Demons of Disorder : Early Blackface Minstrels and Their World* (1997)², *Raising Cain : Blackface Performances from Jim Crow to Hip Hop* (1998)³ et *A Right To Sing the Blues : African Americans, Jews, and American Popular Song* (1999)⁴ qui tentent de concilier la prise de pouvoir des Juifs sur le ménestrel *blackface* de la dernière période – à travers des interprètes comme Al Jolson et des compositeurs de *coon-songs*⁵ comme Irving Berlin – avec la notion expiatoire problématique mais fort appréciée d'une unité entre les "expériences" noires et juives. Tous ces livres ont une valeur, quoique pas toujours égale à leur prix sur catalogue, mais toujours diminuée par de la théorie spécieuse et du charabia académique. Eric Lott, dans *Love and Theft : Blackface Minstrelsy and the American Working Class* (1993)⁶, voit dans le ménestrel un emblème du "désir transracial", et "moins un signe de contrôle et de pouvoir absolu des Blancs qu'un signe de panique, d'anxiété, de terreur et de plaisir". *The New York Times* intitula son compte rendu du livre de Lott "La tradition des ménestrels, pas seulement une relique raciste", comme pour insinuer que les caricatures *blackface* du

ménestrel étaient d'une façon ou d'une autre plus racistes que les stéréotypes insidieux du divertissement d'aujourd'hui ; comme pour laisser entendre que faire jouer des Noirs par des Blancs était une absurdité plus avilissante ou plus considérable que de faire jouer des Italiens par des Juifs et des WASP, de *Little Caesar* au *Parrain*, et que toutes les autres formes de supercherie ethnique sur lesquelles notre culture s'est fondée jusque à présent.

Certes. Le ménestrel était une forme de divertissement dans lequel des hommes noircissaient leur visage, parodiaient les attitudes et les comportements des Noirs du Sud et, avant tout, interprétaient ce qui était présenté comme les chansons et la musique de ces Noirs. Mais ce n'était pas si simple que ça. Tous les ménestrels n'étaient pas blancs : beaucoup de ceux qui noircissaient caricaturalement leur visage étaient noirs. Et même si les chansons et la musique des ménestrels étaient en fait la plupart du temps loin d'être noires à l'origine, leur impact sur les formes rudimentaires et en gestation du blues et du jazz fut profond. Quant à l'aspect grotesque du ménestrel, ils étaient beaucoup, Noirs et Blancs, à ne pas le trouver plus choquant que n'importe quelle comédie construite sur un stéréotype ethnique exagéré. En 1922 encore se tenait sérieusement dans les pages du *New York Herald* un débat pour trancher si c'étaient les Noirs ou les Blancs qui étaient les meilleurs pour jouer les Noirs : "Votre correspondant qui signe 'Négro' se fourvoie en engageant une polémique avec Herbert S. Renton sur les mérites respectifs des hommes blancs et noirs en tant qu'artistes *blackface*." Et il faut se souvenir que le ménestrel était né du climat anti-esclavagiste du Nord affranchi, dans la ville la plus sophistiquée et la plus cosmopolite d'Amérique.

Si nous voulons comprendre le ménestrel, nous ne devons le regarder ni avec une simplicité myope, comme une "relique raciste" – expression qui ne s'applique pas moins au *Times* qu'au sujet qui nous occupe – ni comme une manifestation typique de l'idéologie ou de la psychologie.

Maintenant que je me suis attiré les bonnes grâces de cet arbitre du consumérisme littéraire, retournons à la question qui

nous occupe et finissons-en – ainsi, en fait, qu’avec toutes les questions qui conviennent mieux à des textes de réclames publicitaires qu’à un esprit libéré des entraves dérisoires de l’intellect prêt-à-penser disponible en grandes surfaces.

Donc : d’où est venu le ménestrel, et quelle était sa nature ? Ou encore : quel est le sens du rock’n’roll ? Bordel, c’est comme dit l’autre : si tu as besoin de demander, c’est que tu ne sauras jamais.

De plus, ce livre ne traite pas plus – ou pas moins – du ménestrel que du rock’n’roll. De plus, la voix d’Emmett Miller venait de la mort, et non de la vie, du ménestrel ; une voix d’Erèbe. De plus, ceci n’est pas vraiment un livre sur Emmett Miller. C’est un livre sur cette pierre de Rosette, sur cet Erèbe.

Aussi ne versons pas dans la pensée convenable des imbéciles, de la médiocrité et de l’ignorance. Que nos fouilles dans le cimetière des faits, notre voyage à travers le carnaval hanté de la nuit sans fin, ne soient pas souillés par la pensée elle-même, laquelle, dans les études sur Miller comme dans la vie, est l’ennemie de la vérité autant que de l’âme.

LE LEADER des Virginia Minstrels était un yankee de vingt-huit ans du nom de Daniel Decatur Emmett (1815-1904), qui, paraît-il, s’était noirci le visage pour la première fois à l’âge de seize ans, l’année du “Jim Crow” de Daddy Rice. Les Virginia Minstrels comptaient en outre trois autres musiciens : Frank Brower (1823-1874), Dick Pelham (1815-1876), Richard Ward Pell pour l’état civil, et Billy Whitlock (1813-1878). Le groupe ne tint pas un an ; ils se séparèrent après une tournée anglaise plus tard dans l’année 1843. A cette époque sévissaient les Ethiopian Serenaders, également connus sous le nom de Boston Minstrels, et les Congo Melodists, de James Buckley, d’origine anglaise (1803-1872), qui devinrent plus tard les Buckley’s New Orleans Serenaders. En Angleterre, où la présence de Noirs était presque inconnue, la popularité du ménestrel *blackface* fut immédiate et immense ; et l’art du *blackface* devait survivre là-bas, partie intégrante de la culture populaire bien après sa suppression et son

abandon dans son Amérique natale. En un sens, la réceptivité de l’Angleterre au ménestrel américain n’était pas sans antécédents. Les chansons nègres mêlant noblesse et sauvagerie de Charles Diblin, gentleman britannique auteur de *The Padlock*, mentionné plus haut, populaires dans les tavernes et les salons de l’Angleterre de la fin du XVIII^e siècle, avaient dépeint les Noirs comme des personnages à la fois comiques et emblématiques d’une innocence misérable et pitoyable, dans des portraits pas si éloignés de ceux du ménestrel des débuts.

Les Christy’s Minstrels, le plus célèbre des spectacles new-yorkais, étaient en activité en mai 1844 ; et il y avait aussi les Kentucky Minstrels, et les Ring and Parker Minstrels. Dans un article intitulé “True American Singing”¹ en 1846, Walt Whitman proclamait son goût pour un groupe de ménestrels du nom de Harmoneons : “Vraiment, leur chant nègre prouve avec quel éclat le talent peut rehausser un sujet considéré généralement comme ‘vil’”.

Whitman (1819-1892) était un inconditionnel du ménestrel, de ce qu’il appelait “des chansons de Nègres”. Il vit souvent jouer Daddy Rice, chroniqua des groupes de ménestrels, dont les Christy Minstrels, pour le *Brooklyn Star* et le *Brooklyn Daily Eagle* en 1846 et 1847, et considérait les chansons de Stephen Foster comme “de loin notre meilleure œuvre” dans toute la musique américaine. Son goût pour Foster était partagé par Abraham Lincoln (1809-1865), qui vouait lui aussi une passion au ménestrel, et par Frederick Douglass (1817-1895), qui avait fui l’esclavage en 1838, et selon qui les chansons de Foster exprimaient “les plus beaux sentiments de la nature humaine”.

Il faut aussi noter, cependant, que Douglass ne parlait pas en termes aussi élogieux du ménestrel, dont il dit en 1848 qu’il “se moquait des misères et des malheurs d’un peuple opprimé”. Ceux qui le pratiquaient étaient “méprisables”. Il qualifiait les Virginia Minstrels, les Christy Minstrels, les Ethiopian Serenaders de “déchets immondes de la société blanche, qui nous ont volé une complexion que la nature leur avait refusée, pour en retirer de l’argent et flatter le goût corrompu de leurs concitoyens blancs.”

1. Le chant américain authentique.

Stephen Collins Foster (1826-1864), natif de Pittsburgh, fut le premier Américain à gagner sa vie en écrivant des chansons. Ce qu'il savait du Sud, il l'avait appris à travers les spectacles de ménestrels – c'est un emploi de comptable pour son frère à Cincinnati en 1846 qui l'avait amené le plus au sud qu'il soit jamais allé – et sa vision du Sud, qui débuta avec ses *Songs of the Sable Harmonists* en 1848, donna à son tour au ménestrel, et à l'Amérique, ses chansons les plus populaires et les plus éternelles : "Oh ! Susanna" (1847), "Camptown Races" (1850), "The Old Folks at Home" (1851), "Massa's in de Cold, Cold Ground" (1852), "My Old Kentucky Home" (1853), "Jeanie with the Light Brown Hair" (1854), "Old Black Joe" (1860) – environ cent-soixante-quinze comme ça. Le Sud de Foster, le Sud des ménestrels, un Sud rêvé par le Nord, était une fiction qu'épousait le Sud lui-même ; car la plus grande nostalgie est toujours celle de ce qui n'a jamais existé.

Foster sortit sa première composition ("Open Thy Lattice, Love") en 1844 à l'âge de dix-huit ans. Trois ans plus tard, "Susanna", qui finit par être connue sous le titre "Oh ! Susanna", fut publiée "dans la version de G. N. Christy", le chanteur principal des Christy Minstrels.

Avant sa publication, "Susanna" avait été popularisée à Pittsburgh par des troupes de *blackface* locales comme les Sable Brothers et le chanteur de music-hall Nelson Kneass. Ironiquement, étant donné son affection pour la musique de Foster, ce fut un compte rendu des spectacles des Sable Brothers au Eagle Saloon qui incita Frederick Douglass à condamner ces artistes, les taxant de "méprisables". Comme la popularité de "Susanna" débordait Pittsburgh, la chanson fut reprise par Christy, lequel l'intégra dans son spectacle new-yorkais qui battait tous les records.

Ce fut le début d'un arrangement en vertu duquel les chansons de Foster sortirent toutes sous la signature d'Edwyn P. Christy (1815-62), fondateur et interlocuteur¹ des Christy's Minstrels, dont les interprétations des chansons de Foster à la fin des années 1840 et au début des années 1850 furent en grande partie responsables du succès de Foster. Foster voulut plus tard annuler

cet arrangement : ses chansons de ménestrels l'avaient d'abord embarrassé ; il désirait désormais associer son nom à leur succès. Il écrivit à Christy en mai 1852, s'adressant à lui avec l'impersonnel "Cher Monsieur" :

"Comme je vous en avais précédemment informé, j'avais l'intention de ne pas signer mes chansons éthiopiennes, en raison des préjugés négatifs qu'entretiennent certaines personnes à leur égard, qui auraient pu nuire à ma réputation d'auteur dans un autre genre de musique, mais je considère que par mes efforts j'ai beaucoup contribué à susciter un engouement pour les chansons éthiopiennes parmi les gens raffinés, en écrivant des paroles compatibles avec leur goût, à la place des paroles ordurières et proprement choquantes qui accompagnent certaines chansons de ce genre. C'est pourquoi j'ai décidé de rétablir ma signature sur mes chansons, de poursuivre l'entreprise éthiopienne sans crainte ni honte et de mobiliser toutes mes forces pour faire vivre cette entreprise, en même temps que je m'appliquerai à établir mon nom comme celui du meilleur auteur de chansons éthiopiennes. Mais je ne suis guère encouragé à entreprendre cette tâche tant que 'The Old Folks at Home' me dévisage avec sur elle le nom d'un autre. Comme c'était sur ma propre demande que vous aviez autorisé que votre nom figure sur la chanson, j'espère que les raisons ci-dessus suffiront à vous expliquer mon désir de placer le mien sur cette chanson en tant qu'auteur et compositeur, tout en souhaitant conserver celui de votre groupe sur la page de titre. C'est pour ma personne une petite question d'orgueil qu'il sera certainement dans votre intérêt de me passer."

Foster continuait sa lettre en offrant de rembourser l'argent que Christy lui avait déjà versé, tout comme il promettait "pour commencer un refrain dans ma meilleure veine, sans frais, et de faire tout ce qui était en mon pouvoir en tout autre domaine pour faire progresser vos intérêts dès maintenant."

Christy n'en fit rien. Son unique réponse fut de gribouiller "girouette puante" au dos de la lettre. Son nom figura sur la musique jusqu'à la fin du copyright en 1879, des années après la mort des deux hommes.

1. Interlocuteur: dans un spectacle de ménestrels, celui qui donnait la réplique aux "endmen", les comiques.

Le chanteur principal du spectacle Christy dans les années 1847-1853, l'homme qui chantait les chansons de Foster, était George N. Harrington (1827-1868), que le monde connaissait sous le nom de George N. Christy. Les deux autres membres réguliers de la petite troupe étaient des Christy de naissance : les deux jeunes fils d'E. P., E. Byron (1838-1866) et William Christy (1839-1862). William, dont "le talent le plus remarquable consistait à reproduire le caractère féminin", mourut en 1862 à l'âge de vingt-deux ans. E. Byron mourut quatre ans plus tard, à vingt-huit.

Quant à Stephen Foster et E. P. Christy, ces deux colporteurs parents et rivaux d'un pays de rêve idyllique et plein d'allégresse, de sentiments joyeux, et d'harmonie, ils succombèrent finalement tous les deux à des ténèbres intérieures. Quand il se retira en 1854, Christy était considéré comme à moitié fou. En 1862, l'année de la mort de son fils William, il se suicida en sautant d'une fenêtre à New York, à l'âge de quarante-sept ans. Foster, ivrogne, mourut presque complètement indigent trois ans plus tard dans un service de l'Hôpital Bellevue à New York, à l'âge de trente-huit ans. On admet aujourd'hui que "The Old Folks at Home" s'est vendue à plus de vingt millions d'exemplaires en partition, et on estime qu'elle fait partie des dix chansons les plus enregistrées de tous les temps. En 1990, un simple feuillet de musique pour piano écrit par Foster, "Autumn Waltz", s'est vendu 77 000 dollars chez Christie's.

En 1864, l'année de la mort de Foster, la *Chamber's Encyclopedia* affirmait à juste titre que "dans la plupart des cas, les membres des troupes de ménestrel noir ne sont noirs que de nom, avec le visage et les mains noircis."

Il y avait des exceptions, telles que William Henry Lane (1825-1852), natif de New York, qui se produisait sous le nom de Master Juba. (Les références écrites aux danses noires sous le nom de "juba" remontent aux années 1820 ; et l'article de William B. Smith dans le *Farmer's Register* de 1838 évoque la chanson de danse et les rythmes frappés à la main "jubésants" des esclaves. Le mot vient peut-être de *giouba*, une *step-dance* africaine.) Lane se produisit dans plusieurs spectacles de ménestrels et en solo ; et

c'est lui qui apparut anonymement comme "le plus grand danseur connu" dans le compte rendu que fit Charles Dickens du divertissement donné à l'Almack Dance Hall de la section Five Points de New York, dans ses *American Notes for General Circulation* en 1842. Ce fut dans le Londres de Dickens que Lane, une décennie plus tard, mourut.

La première représentation donnée par un groupe noir semble avoir été un spectacle organisé par un propriétaire d'esclaves blanc, Louis Tabaray, à La Nouvelle-Orléans, en 1791. Dans les années 1850, il y avait des troupes musicales noires indépendantes, comme la Lucca Family, du Connecticut, dont l'un des membres, le basse-baryton et violoncelliste John Lucca, Jr., se lança plus tard dans le ménestrel.

Frederick Douglass, qui avait dénigré les ménestrels en 1848, fut amené à s'exprimer à nouveau sur le sujet en juin 1849, quand il annonça dans son journal la venue à Rochester des "Gavitt's Original Ethiopian Serenaders, groupe dont on dit qu'il est entièrement composé de gens de couleur." Il déclara que "cela représente une avancée, quand l'homme de couleur, sous quelque forme que ce soit, peut apparaître devant un public blanc ; et nous pensons que même cette troupe, si elle faisait preuve d'énergie, d'application, et cultivait convenablement son goût, pourrait malgré tout contribuer à dissiper le préjugé contre notre race. Mais ils doivent cesser d'exagérer les exagérations de nos ennemis, et représenter l'homme de couleur comme il est, plutôt que comme les ménestrels éthiopiens le représentent généralement."

En 1856, on trouvait des cas isolés de spectacles de ménestrels noirs dans le Nord-Est – "nous ne voyons pas pourquoi l'article authentique ne devrait pas réussir", avançait le *New York Clipper* à propos d'un de ces spectacles en novembre 1858 – mais il fallut attendre 1865 pour que le premier groupe de ménestrels noirs significatif fit ses débuts : les Georgia Minstrels, un groupe d'anciens esclaves formé à Macon, en Géorgie, par un Blanc nommé W. H. Lee. "Ce sont des vrais 'nègs'", notait un compte rendu du *New York Clipper* le 23 décembre 1865. En juillet 1866, Sam Hague, d'Utica, Etat de New York, prit le contrôle de la troupe,

et à la fin de l'année il y avait au moins trois groupes noirs qui portaient le nom de Georgia Minstrels, le plus connu étant les Booker and Clayton's Georgia Minstrels. Il devint courant pour les troupes noires de se distinguer de leurs équivalents blancs en adoptant l'appellation de Georgia Minstrels.

Après la Guerre de Sécession, les Noirs en *blackface* et les spectacles de ménestrels noirs devinrent légion. En qualité de comédiens et de chanteurs de *coon-songs*, des interprètes comme Sam Lucas (1840-1916), Billy Kersands (1854-1915) et James A. Bland (1854-1911) exercèrent la carrière lucrative d'hommes noirs noircis dans l'après-guerre.

L'idée de Noirs en *blackface* pourrait à première vue inviter à toute sorte d'interrogations philosophiques et de jeux de salons intellectuels. Mais la volonté des Noirs d'assumer le masque du stéréotype grossier est-elle plus étonnante ou plus troublante que la tendance universelle à la mascarade ? Les Blancs du Sud embrassent et cultivent le stéréotype théâtralement défini du bon gars du cru. Les Italo-Américains miment les expressions et les manières autant qu'ils assument les rôles qu'Hollywood a créés pour eux. Les Irlandais en Amérique s'évaporaient, n'était leur empressement à jouer un rôle qui leur donne l'illusion d'exister. Seule entre les nations, l'Amérique s'est vue comme un rêve. Rien dans ce pays n'est réel, chacun est acteur. De la queue-de-pie bleue au dashiki, du joueur d'orgue de barbarie au parrain, ce n'est que mascarade. Si la facilité joyeuse de la vie des plantations avant-guerre inventée par les ménestrels était un leurre, c'était au moins un leurre que peu confondaient avec la réalité. On ne peut pas en dire autant des leures culturels modernes comme le fantasme des racines afro-américaines qui se manifeste, mettons, dans Kwanzaa, une fête rituelle inventée en Amérique en 1966, et pas plus proche de la réalité d'une quelconque culture africaine authentique que le ménestrel. Comme les poses stéréotypées du rap, la supercherie de la conscience afro-américaine de la Kwanzaa Kultur est une émanation du véritable ménestrel noir. Même si, comme toujours, c'est le noble homme blanc – Hallmark et les mass médias – qui en profite le plus, c'est

un ménestrel perpétré et adopté par des Noirs, joué non pour faire rire, mais sérieusement.

La culture populaire n'est le produit de ce que nous sommes qu'en ce qu'elle est le produit des mensonges, des prétentions, et des contre-vérités qui nous définissent, et derrière lesquels nous nous cachons pour finir souvent par perdre cette petite vérité que nous fuyons. Sa signification, pour autant qu'elle en ait une, est essentiellement pathologique. Dans le cas de l'homme noir en *blackface*, on peut au moins affirmer que sa motivation était claire, respectable, et pure : à savoir, l'argent. La même chose est vraie du bon gars professionnel, de l'Italo-Américain professionnel, de l'Irlandais professionnel, aussi longtemps qu'ils font semblant sur scène, et qu'ils vendent leur rôle aux gogos. C'est quand ils transportent la mascarade, le rôle, hors de la scène – quand la façon de marcher et de parler sur scène devient la façon de marcher et de parler dans la rue, quand le show-business devient le business de la vie – qu'ils deviennent de vrais imposteurs. A ma connaissance, ce n'était généralement pas le cas des Noirs qui se noircissaient pour gagner un dollar. Hors de scène ils vivaient à mille lieues des stéréotypes – on ne peut pas en dire autant de beaucoup des imposteurs ethniques professionnels d'aujourd'hui, qu'ils soient noirs ou blancs, chanteurs ou acteurs.

Sam Lucas, qui était né de parents libres en Ohio, fréquenta l'Université Wilberforce, travailla comme coiffeur, et servit dans l'armée de l'Union avant de se lancer dans le ménestrel en 1869. Il chantait beaucoup de ses propres chansons, dont "De Day I Was Sot Free ¹", "My Dear Southern Home ²" et "Carve that Possum ³", certainement la *coon-song* la plus carnivore qui soit, avec son mémorable couplet d'ouverture :

De possum meat am good to eat
Carve him to the heart ⁴.

Ike Simond (1847-1905 env.), un "joueur de banjo comique" connu sous le nom de Old Slack, se rappelait dans son livre *Reminiscence and Pocket History of the Colored Profession from*

1. Le jour où j'ai été affranchi.
2. Ma chère maison du Sud.
3. Découpe cet opossum.
4. La viande d'opossum c'est bon à manger / J'veis l'découper jusqu'au cœur.

1865 to 1891 que Lucas lui avait dit un jour qu’“il ne se noircirait plus jamais le visage, et vu que je l’ai croisé depuis lors dans presque toutes les villes des Etats-Unis, je ne crois pas qu’il l’ait jamais refait”. Lucas devint finalement le premier artiste noir à se voir attribuer le rôle principal d’un film, jouant Tom dans la septième version cinématographique de *La Case de l’Oncle Tom*, un film World Pictures en cinq bobines, de 1914.

Billy Kersands était new-yorkais. Il dansait, imitait des grenouilles et des vaches dans ses chansons (je pense à Clarence “Frogman”¹ Henry chantant “Ain’t Got No Home” en 1956), et couronnait ses habiles spectacles de bouffon aux lèvres gonflées en plaçant des boules de billard ou une tasse et une soucoupe dans sa bouche (je pense au type avec les balles dans sa bouche sur la couverture d’*Exile on Main St.* des Rolling Stones). C’était le maître de l’Essence, la plus célèbre des danses de ménestrels, issue du Shuffle et à l’origine du Soft Shoe. Il dirigeait sa propre troupe, les Billy Kersands’ Minstrels, et, dans les années 1870 et 1880, c’était l’artiste noir le mieux payé, aussi populaire auprès des Noirs que des Blancs. Il déclara un jour à un collègue artiste : “Fils, même s’ils me détestent, c’est toujours moi qui les bats, parce que je les fais rire.” Evoquant ses propres années de ménestrel, W.C. Handy écrivit : “Il va sans dire que les ménestrels avaient mauvaise réputation aux yeux d’une grande partie des Nègres de la haute.” Ils ont encore mauvaise réputation – incompris, négligés, considérés comme gênants – aux yeux de l’histoire. Aujourd’hui Kersands, comme Lucas, est ignoré des cinq volumes de l’*Encyclopedia of African-American Culture and History* (1966) et des six volumes de *The African-American Encyclopedia* (1993).

Ce n’est pas le cas de l’apparemment plus respectable James A. Bland, dont l’une des compositions finit, en 1940, par être adoptée comme chanson officielle de l’Etat de Virginie. Bland était né dans une famille libre à Flushing, New York, et avait grandi à Washington, où son père était inspecteur au Bureau américain des brevets, et où James fréquenta l’Université Howard avant d’entrer dans les Haverly’s Colored Minstrels, au sein desquels

sévisaient également Lucas et Kersands. Il fut par la suite un membre éminent des Sprague’s Georgia Minstrels, et devint une sorte de Stephen Foster noir, composant des classiques du ménestrel comme “Carry Me Back to Old Virginny” (1878) et “Oh, Dem Golden Slippers” (1879). Il finit à Philadelphie où, comme Stephen Foster avant lui, il mourut dans la misère.

Bert Williams (1874-1922), un émigrant d’Antigua qui devait devenir le plus célèbre des hommes de spectacle noirs, embrassa la carrière de ménestrel en 1892, après avoir fréquenté l’Université de Stanford. Shepherd Edmonds (1876-1957), de Memphis, et Sylvester Russel (env. 1865-1930), du New Jersey, étaient tous les deux des musiciens noirs connus qui travaillèrent durant les années 1890 dans les Al G. Field Minstrels, la formation à laquelle Emmett Miller était associé au sommet de sa carrière. Russel poursuivit sa carrière en devenant éditeur de musique et de théâtre pour *The Freeman*.

D’une seule et même troupe noire, la Rabbit Foot Company, basée dans le Mississippi, rebaptisée par la suite les Rabbit Foot Minstrels, devaient émerger les chanteuses classiques de blues urbain Ma Rainey, Ida Cox, et Bessie Smith, ainsi que le précurseur du rhythm and blues Louis Jordan. L’artiste de blues Skip James travailla aussi brièvement avec l’organisation Rabbit Foot. W. C. Handy, le soi-disant père du blues, fut musicien de ménestrel de 1896 à 1903, carrière ponctuée en 1900 par un emploi de directeur musical dans une université. Parmi les chanteurs de country blues qui travaillaient en *blackface*, on pouvait compter Furry Lewis, Jim Jackson et Big Joe Williams. Rufus Thomas, dont le morceau “Bear Cat” devint en 1953 le premier succès du petit label de Sam Phillips, Sun Records, fut un membre tardif des Rabbit Foot Minstrels. Né à Casey, dans le Mississippi, en 1917, et élevé à Memphis, Thomas participa au spectacle sous chapiteau des Rabbit Foot dans les années 30. “Je m’enduisais le visage de ce truc noir”, se rappelait-il plus tard en évoquant cette époque.

Même si les enregistrements de *coon-songs* et de chansons de ménestrels, qu’ils soient réalisés par des Noirs ou par des Blancs, se vendaient principalement sur le marché blanc, le ménestrel

noir avait également sa place dans ce qu'on appelait le marché racial. Perry Bradford était l'auteur de "Crazy Blues". Enregistré par Mamie Smith and Her Jazz Hounds en 1920, ce fut le premier disque de blues à cartonner. Bradford était aussi membre d'un groupe appelé les Gulf Coast Minstrels, qui enregistra pour Columbia deux de ses compositions moins connues en novembre 1923 : "I Ain't Skeeered of Work ¹" et "Darktown Camp Meeting ²". Ces enregistrements du groupe noir les Gulf Coast Minstrels, impossibles à distinguer en eux-mêmes des numéros de ménestrels blancs *blackface* de l'époque, sortirent en janvier 1924 dans la collection "race" de Columbia, nichés entre des disques du King Oliver's Jazz Band et de Bessie Smith.

Gus Cannon, un collaborateur de longue date de Jim Jackson à Memphis, enregistra lors de sa première session, à l'automne 1927, une version de "My Money Never Runs Out", de l'auteur de *coon-songs* noir du XIX^e siècle Irving Jones. Un an plus tard, à l'automne 1928, Bo Chatman, l'un des membres fondateurs des Mississippi Sheiks, commença sa carrière phonographique avec un numéro de ménestrel intitulé "The Yellow Coon Has No Race ³". Durant la même saison, Chatman tint le violon sur un enregistrement par le ménestrel Alec Johnson de "Next Week, Sometime", la chanson de Bert Williams. C'est dans l'œuvre de bluesmen des débuts comme Gus Cannon (1885-1979), Papa Charlie Jackson (1885-1938), Jim Jackson (1890-1937), et Bo Chatman (1893-1964) que la combinaison du ménestrel tardif, de la *coon-song* de Tin Pan Alley, de la tradition des chanteurs populaires noirs et du blues des débuts est le plus prononcée.

Une erreur largement répandue consiste à croire que le ménestrel a puisé son inspiration musicale dans une véritable source populaire noire, qu'il s'est constitué un répertoire en pillant et en édulcorant les chansons des Noirs. Au sujet du ménestrel dans le New York d'avant-guerre, Luc Sante écrit, dans son livre en grande partie fabuleux *Low Life*, que "les groupes noirs jouaient dans des bals, des salles de concert, et dans la rue, le plus souvent dans des quartettes dominés par le violon et le banjo, et on peut se faire une idée des chansons qu'ils jouaient à partir des

morceaux de ménestrel bien connus, qui leur ont presque tous été volés." C'est sa dernière phrase qui gauchit la validité de son affirmation. Si l'on peut se faire une idée de ce que jouaient ces groupes noirs à New York à partir du répertoire des ménestrels, c'est uniquement parce que ces groupes puisaient l'essentiel de leurs morceaux dans le ménestrel, et non l'inverse.

Les Virginia Minstrels de 1843 avaient centré leurs premiers spectacles sur le personnage du Noir des plantations en haillons, s'inspirant dans une certaine mesure de sources noires réelles. Mais la nature et le format des spectacles de ménestrels changea bientôt. Le personnage du dandy noir, le "zip coon" du Nord, fit son apparition et finit par dominer la première partie du spectacle, tandis que le personnage du Noir des plantations à l'ancienne mode était relégué dans la seconde partie. À l'ascension du personnage du "zip coon" correspondit l'usage de plus en plus fréquent de ballades sentimentales et l'ajout au spectacle d'un interlude central, l'olio, consacré à une variété de numéros musicaux ou théâtraux.

Les chansons du ménestrel à son âge d'or étaient dues à des compositeurs du Nord comme Stephen Foster et son pendant noir James A. Bland, et des plumes à deux sous de moindres rimailleurs ; et c'étaient des chansons qui devenaient souvent aussi populaires parmi les Noirs que parmi les Blancs. Au sujet du grand engouement que suscita dans toutes les classes sociales, blanches et noires, "The Old Folks at Home" – la chanson que nous connaissons maintenant sous le titre de "Swanee" – l'*Albany Register* remarquait en 1852 qu'"il y n'y a pas un 'moricaud vivant', jeune ou vieux, qui ne soit capable de la siffler, la chanter, la danser et la jouer." Comme l'a dit l'historien de la musique Charles Hamm à propos de l'impact de Foster : "Jamais auparavant, et rarement depuis, une musique n'a été si près d'être une expérience partagée par autant d'Américains." Plus d'un siècle après, les chansons de Foster imprégnaient encore l'âme vive de la musique américaine : Ray Charles enregistra "Swanee River Rock" pour Atlantic en 1957 ; Jerry Lee Lewis enregistra "Old Black Joe" pour Sun en 1960 ; plus tard