

**This work is licensed under the Creative Commons 
Attribution-NonCommercial 2.5 Canada License**

Josephine Baker: femme carnavalesque

Michelle Martin
Dr. Anne Malena
French 495
29 avril 2011
40 pages

Le 16 septembre 1925, Josephine Baker, avec la Revue Nègre, un groupe de 25 danseurs, chanteurs et musiciens de jazz, est partie de New York pour Paris, la ville où « la Baker », comme elle fut nommée par les Français, connaîtra son grand succès. Dans l'imagination de Josephine, Paris représentait déjà l'évasion de la discrimination et de la ségrégation aux États-Unis. De plus, elle offrait la possibilité de se définir. Dans son autobiographie publiée en 1976, elle note:

La France... C'est Albert, l'un des serveurs du Plantation qui m'en a fait rêver. Il m'a montré une photo de la tour Eiffel. Évidemment, ce n'est pas comme la statue de la Liberté: ça ne veut rien dire. Mais à quoi sert d'avoir une statue s'il n'y a pas la liberté? [...] Oui, je préfère la tour Eiffel qui ne dit pas ce qu'elle est [...] et je me suis promis d'aller la voir un jour. (Baker & Bouillon 55)

Depuis l'arrivée des soldats africains-américains pendant la Grande guerre, l'idée circulait que Paris était une véritable utopie comparée aux États-Unis, où le racisme parfois violent et ses contraintes sociales détenaient les noirs (Stovall xiv). Pour Baker et d'autres Africains-Américains, Paris était une ville accueillante qui semblait ignorer la couleur de peau. L'absence de ségrégation, l'appréciation du jazz et la possibilité de rapports interraciaux promouvaient une illusion utopique de la vie pour les Africains-Américains à Paris (Stovall 30-31).

Néanmoins, les Français avaient parallèlement leurs propres illusions concernant les Africains-Américains. Dans l'imaginaire français, les Africains-Américains représentaient d'une part « l'Afrique américanisée », une image qui confondait les mythes de la colonisation française en Afrique et « l'esprit » américain (Rose18). En privilégiant les origines africaines des Africains-Américains, les Français les concevaient comme des êtres primitifs, symboliques de l'enfance de l'humanité, un phénomène qui renforçait l'attitude paternaliste typique du

colonialisme. En outre, « l'esprit » américain qu'incarnaient les Africains-Américains proposait une certaine modernité. La Première Guerre mondiale avait marqué le déclin de l'Europe et simultanément la montée au pouvoir des États-Unis. La ville de New-York est devenue le nouveau siège de la modernité et un nouveau centre mondial (Archer-Straw 39). Pour les Français, les Africains-Américains avaient capté d'une certaine manière cet esprit moderne : ils étaient à la fois « primitifs-africains » et « modernes-américains »¹ (Sweeney 55). Jetés dans cette ambivalence entre le primitif et le moderne, les Africains-Américains se trouvaient mal placés pour pouvoir se réjouir de la « liberté » qu'offrait la France. Ils avaient peut-être pu échapper aux stéréotypes américains, mais ils rencontraient de nouveaux stéréotypes français.

Déjà bien avant l'arrivée des soldats africains-américains, l'imaginaire français a formé ses propres mythes par rapport aux peuples noirs. Pendant le 19^{ième} siècle, la conception essentialiste de la race renforçait les stéréotypes, notamment celui de l'Africain « primitif » (Sharpley-Whiting 34). Cette perception réductrice n'était pas réservée exclusivement au colonialisme. Cherchant à rompre les conventions de l'art classique ou académique français, les artistes de l'avant-garde du 19^{ième} s'inspiraient en partie de l'art africain. Parmi ces artistes, on retrouve Pablo Picasso, Paul Gauguin et Henri Matisse qui approprièrent la représentation « primitive » pour ranimer l'art stagnant européen (Sweeney 4; Archer-Straw 10). Cependant, la notion du « primitif » n'avait pas que des connotations fortifiantes. Comme l'atteste Petrine Archer-Straw, au 19^{ième} siècle, l'usage du terme « primitivisme » dans l'art connotait la différence raciale et le mot « primitif » fut synonyme de « noir », de « sauvage » et de « déviant » (11). L'emploi des termes « primitif » et « primitivisme » reflétait aussi un moyen par lequel les Européens affermissaient leur supériorité en s'auto-identifiant en opposition avec

¹ “The combination of the modern and the ancient, or the primitive, offered a concretising moment of self-assurance for the French audience as the spectacle of both forged fragile links between past, the present, and the future.” (Sweeney 55)

le primitif non-européen (Archer-Straw 11-12). Même si les artistes valorisaient certaines des qualités de l'art africain, ils opposaient quand même « l'africain-primitif » à « l'europpéen-moderne », une distinction qui demeurait encore à l'époque de Josephine Baker.

En plus des restrictions imposées par cette ambiguïté, l'entrée des Africains-Américains dans la société française était plutôt limitée au monde du spectacle (Stovall 48, 66). Le jazz, le music-hall et la danse formaient le monde du spectacle qu'on associait aux Africains-Américains durant les années 1920. Déjà depuis le début du 20^{ième} siècle, la danse africaine-américaine était connue en France, notamment le *cake-walk*. A l'origine une danse créée par les esclaves qui imitaient les valse européennes de leurs maîtres, le *cake-walk* fut ironiquement adopté par les Français bourgeois et est ainsi devenu une danse parodique dansée par les parodiés (Jordan 23). Mais comme l'indique Matthew F. Jordan, dans l'attribution d'adjectifs comme "frénétique" et "épileptique" au *cake-walk*, on associait la danse à l'anormalité et à la maladie qui infecterait la culture française (25).

En termes de musique, c'est incontestablement le jazz qui a fait une forte impression sur la société française. Le jazz avait traversé l'Atlantique avec les soldats africains-américains qui, après la guerre, formaient des groupes. Malgré sa forte appréciation actuelle en France, le jazz a provoqué beaucoup de controverses lors de son arrivée. Certains voyaient le jazz comme une aberration et une dégradation musicale tandis que d'autres percevait la syncope du jazz comme une force libératrice qui ranimerait la musique européenne stagnante (Jordan 39). Pour ses détracteurs, le jazz et ses connotations de la folie et de la libidosité représentaient un problème moral et une menace à la "santé culturelle française" (Jordan 46). Pour ses admirateurs, le jazz offrait la possibilité du renouvellement et, ce qui était plus important, le divertissement qui permettait l'évasion de la réalité de la vie après la guerre (Jordan 44). Les artistes de jazz étaient

alors très en demande et les Africains-Américains comprenaient vite que l'image et le rôle que le public français leur avait accordés se trouvaient dans le domaine du spectacle. Cette association n'avait rien de nouveau.

Depuis le début de l'esclavagisme européen, les maîtres organisaient des événements publics au cours desquels les esclaves chantaient et dansaient pour divertir leur maîtres. Ces spectacles renforçaient l'infériorité des esclaves comme des objets spectaculaires soumis au regard du maître. En même temps, les spectacles ne privaient pas complètement les esclaves d'un certain pouvoir de résistance. Comme le démontre le *cake-walk*, le spectacle pouvait être un moyen de subversion à travers la parodie. Ainsi, le spectacle pouvait être, à la fois, une forme de répression et un outil de résistance (Bush 17-19).

En outre, le spectacle et l'exhibition ne se limitaient pas à la musique et à la danse. Le corps noir fascinait le public européen ainsi que les premiers « anthropologues ». Au 19^{ème} siècle, Saartjie Baartman, une esclave née dans l'actuelle Afrique du Sud, est devenue un objet spectaculaire d'intérêt anthropologique dans les foires européennes (Sharpley-Whiting 18). Connue comme la Vénus Hottentote, Baartman a fait le tour de l'Europe comme une bête de foire. Elle incarnait la différence raciale mise en exhibition (Sharpley-Whiting 23). Ses caractéristiques physiques exceptionnelles — ses hanches et ses fesses hypertrophiques et ses parties génitales protubérantes — furent exposées pour un profit. Plus tard, elle est devenue un objet d'étude et fut comparée à des primates, ce qui renforçait de nouveau les conceptions européennes de l'infériorité et de la nature primitive de la race noire (Sharpley-Whiting 25). Baartman, prise dans l'intersection idéologique de la science de l'époque, de la race et de la sexualité, fut conçue comme un objet spectaculaire inhumain. Contrairement aux spectacles de

danse et de musique, l'exhibition et la dissection de Saartjie Baartman ont mené à sa réification qui l'a privée d'une force de résistance (Sharpley-Whiting 21).

Il est certainement possible de percevoir Josephine Baker comme un retour de la figure de la Vénus Hottentote. La Baker, comme Baartman, exposait son corps nu à un public fasciné et qui, à son tour, l'érotisait dans son imagination coloniale. bell hooks examine le lien entre Baker et Baartman pour montrer que, dans les deux cas, la fascination sexuelle du public européen se centrait surtout sur les fesses de la femme noire² (62-63). Pour T. Denean Sharpley-Whiting, les films de Josephine Baker reproduisaient ce qu'elle nomme « le narratif de la Vénus noire » et préservaient les intérêts de la métropole française (111). Sharpley-Whiting met en évidence le lien entre Baartman et Baker présent dans le film *Princesse Tam Tam* par rapport à l'emploi de l'ethnographie et de la sexualisation du personnage de Baker qui assimile la sexualité de la femme noire et de la prostitution³ (114;116). Malgré la justesse de ces observations, elles privent la performance de Josephine Baker de la possibilité d'une subversion et une critique de la société.

C'est justement cette ambiguïté du rôle de Baker qui la rend difficile à saisir. Est-ce qu'elle put subvertir le système de représentation coloniale ou est-ce qu'elle exploitait ses talents purement pour plaire à des sensibilités françaises? Aux yeux des Français, est-ce qu'elle était d'abord une femme américaine ou une femme coloniale comme Jennifer Anne Boittin le

² “Much of the racialized fascination with Bartmann’s body concentrated attention on her buttocks. A similar white European fascination with the bodies of black people, particularly black women, was manifest during the career of Josephine Baker. Content to ‘exploit’ white eroticization of black bodies, Baker called attention to the ‘butt’ in her dance routines.” (hooks 62-63)

³ “Like the nineteenth-century scientific treatises of natural history on the order of Cuvier’s study of Sarah Bartmann, this modern novel on the Other will employ the “objective” scientific realism of ethnography” (Sharpley-Whiting 114)

proposé⁴ (2)? L'ensemble des images coloniales françaises appropriées par la Baker fut-il le produit de son génie artistique, comme le propose Matthew Pratt Guterl, ou une manière de renforcer la dialectique entre colonisateur et colonisé⁵? Ou est-ce que Josephine Baker est située quelque part entre toutes ces oppositions binaires comme le suggère Alicja Sowinska⁶?

Malgré les observations allusives d'autres critiques qui étudient Baker, une analyse du carnavalesque par rapport à Baker ne fut jamais conduite. La réunion d'éléments apparemment dissonants, l'image grotesque du corps, la subversion temporaire des hiérarchies, le jeu du couronnement et du découronnement, les représentations doubles ainsi que d'autres formes carnavalesques figurent toutes dans la performance de Baker sur scène et dans ses trois films de long métrage de l'entre-guerre. Mais pourquoi cette représentation carnavalesque? A quoi sert-elle? Mon objectif sera de démontrer comment le personnage de Josephine Baker fut conçu dans l'imagination française comme une femme carnavalesque afin d'offrir une hypothèse qui explique la nécessité de cette conceptualisation.

L'idée du carnavalesque ici se réfère à la théorie proposée premièrement par Mikhail Bakhtine pendant les années 1970. Bakhtine voyait dans l'œuvre de Dostoïevski et surtout de Rabelais, la carnavalisation de la littérature et il élaborait sa théorie à partir de leurs œuvres (*Problèmes* 151). Selon Bakhtine, le carnaval est « une forme de spectacle syncrétique » qui permet « le libre contact familial entre les hommes » (*Problèmes* 143). Cette vision plutôt utopique du carnaval comme une force libératrice — on note que Bakhtine se réfère au Moyen Age et non à l'époque moderne — est critiquée aujourd'hui car, comme l'attestent Peter

⁴ “Baker [...] oriented her performances and imagery in such a way as to both reflect and influence existing attitudes regarding colonialism and race in interwar Paris. Although gossamer on stage, her roles as a colonial woman were very much grounded in her off-stage understanding of the colonial metropolis” (Boittin 2)

⁵ “Baker’s genius [...] lies in her playful juxtaposition of the full range of roles defined by the French empire” (Guterl 25)

⁶ “Multiple binaries have been used to explain her, but I argue that Baker invites us to see her as positioned *within* the boundary line that separates these binaries” (Sowinska 51)

Stallybrass et Allon White, le carnaval a subi une transformation (102). Stallybrass et White tracent le déplacement du carnaval dans la société européenne et affirment que le corps grotesque du carnaval fut morcelé, marginalisé, réprimé et sublimé (103). Pourtant, un désir inconscient pour le carnaval persistait toujours. En examinant les “Études sur l'hystérie” de Sigmund Freud, Stallybrass et White notent l’abondance d’images carnavalesques qui ressortent des hystériques terrifiés et concluent que le carnaval, en plus d’être effrayant, offrait aussi la possibilité de l’expression de l’inconscient (101). Il est donc possible de supposer que la répression et la marginalisation systématiques du carnaval ont provoqué un désir compensateur pour le carnavalesque dans ses formes sublimées.

Curieusement, Stallybrass et White mentionnent en passant le fait qu’une partie du processus de marginalisation du carnaval fut sa reconstitution dans la culture de l’Autre⁷ (Stallybrass & White 103). Le désir pour le carnaval est devenu intrinsèquement lié à l’Autre et, comme l’indiquent Stallybrass et White, la répression du carnaval en Europe au 19^{ème} siècle fut accompagnée d’une déprédation compensatoire d’objets culturels des peuples colonisés⁸ (100). De plus, le rejet du carnaval par la bourgeoisie et son attribution à l’Autre, le non-européen, non-bourgeois, reflétaient aussi la formation de l’identité bourgeoise et conséquemment aussi celle de l’Autre. En refusant les pratiques « répugnantes » du carnaval, la bourgeoisie se distinguait comme une classe sociale respectable tandis que l’Autre, qui conservait encore le carnaval, devenait indigne et inférieure⁹ (Stallybrass & White 105). En outre, Stallybrass et White attestent que le carnaval ne pouvait être supporté que dans la forme de « spectacle sentimental » (105).

⁷ “Part of [...] the ‘disowning’ of carnival and its symbolic resources [was] a gradual reconstruction of the idea of carnival as the culture of the Other.” (Stallybrass & White 103)

⁸ “Not the least significant element in the middle-class rejection of the indigenous carnival tradition in the late nineteenth century in Europe was a compensatory plundering of ethnographic material — masks, rituals, symbols — from colonized cultures.” (Stallybrass & White 100)

⁹ “Even [carnival’s] specular identifications could only be momentary, fleeting and partial - voyeuristic glimpses of a promiscuous loss of status and decorum which the bourgeoisie had had to deny in order to emerge as a distinct and ‘proper’ class.” (Stallybrass & White 105)

Ici, les implications pour Baker sont multiples: dans la conceptualisation européenne, elle représentait d'abord l'Autre transformé en subalterne par son association avec l'indignité du carnaval et aussi un objet désirable du spectacle carnavalesque pour un public qui, privé du carnaval, cherchait une compensation dans ses formes socialement acceptables (Stallybrass & White 100). Le carnavalesque s'est incorporé dans le mode de représentation coloniale de l'époque pour inscrire l'altérité sur le personnage de Baker et pour la réifier en objet de spectacle. Néanmoins, ceci ne la privait pas complètement d'un pouvoir de résistance pour contrer cette catégorisation. Après tout, Josephine Baker fut connue pour l'ambivalence de sa représentation, raison de plus pour la considérer comme femme carnavalesque car la sensibilité carnavalesque est profondément ambivalente (Sowinska 52; Bakhtine *Problèmes* 144, 149).

Afin de commencer l'analyse de Baker comme femme carnavalesque, il faudra élaborer son vécu et son personnage. En examinant l'œuvre autobiographique de Baker, il faut se soucier de l'exactitude de l'information. Durant sa vie et après sa mort, plusieurs autobiographies de Baker furent publiées dans lesquelles les détails varient et qui furent écrites en collaboration avec un fantôme¹⁰ (Boittin 8). Il suffit de dire qu'une tentative de cerner qui était d'abord Josephine Baker en tant que personne devient problématique en raison de l'auteur. Le journaliste français Maurice Sauvage fut le fantôme des première et deuxième autobiographies de Baker et son dernier mari Jo Bouillon est un co-auteur de l'autobiographie publiée en 1976 (Boittin 8). Il est donc difficile de déterminer le rôle de Baker dans les textes et la vérité des faits.

En outre, ces œuvres, notamment les deux premières autobiographies, servaient de véhicules publicitaires visant à la vedettisation de Josephine et à la commercialisation de son image et de son personnage. Comme l'atteste Jennifer Anne Boittin, dans la deuxième autobiographie, intitulée *Voyages et aventures de Josephine Baker* et publiée en 1931, Sauvage

¹⁰ Pour éviter la confusion, j'ai choisi d'utiliser le mot "fantôme" au lieu de "nègre".

déformait hyperboliquement les faits des voyages de Baker en Europe et en Amérique latine dans l'intérêt de présenter Josephine comme une icône *française* (8). Vu la problématique de l'auteur dans ces œuvres supposément autobiographiques, il serait plus utile d'analyser la formation du *personnage* de Baker, c'est-à-dire sa représentation et les rôles qu'elle jouait au lieu de quêter sa vraie personne.

Malgré le problème d'auteur, il y a des éléments biographiques dont la certitude est assurée. Née en 1906 à Saint-Louis, Josephine Baker connut une enfance dure et une pauvreté extrême (Rose 10). Sa mère, Carrie McDonald, fut une femme sévère et parfois abusive envers Josephine ainsi que ses demi-frères et demi-sœurs, et son père biologique Eddie, un joueur de tambour, fut absent (Rose 11). A l'âge de 8 ans, Josephine commençait le travail domestique chez Mme Keiser, une femme blanche qui l'abusait physiquement et psychologiquement (Rose 12). Elle connut aussi la violence des émeutes à Saint-Louis en 1917 dont les atrocités demeuraient des souvenirs terrifiants de la force du racisme (Rose 15). Dans l'autobiographie de 1976, Josephine décrit ce qu'elle voyait pendant les émeutes: « La, je vois ce dont le Révérend nous a fait le récit à l'office [...]: l'Apocalypse. Du côté du fleuve, d'énormes flammes s'élèvent et rendent incandescents les nuages qui fuient...moins vite cependant que les gens courant dans tous les sens, haletants » (16). En se référant au souvenir des émeutes, Baker dit « C'est lui qui m'a marquée — inconsciemment d'abord et très consciemment ensuite — pour déterminer toute ma vie » (15).

À l'âge de 13 ans, Josephine quitta sa famille et commença à travailler comme serveuse pour subvenir à ses propres besoins (Rose 47). Elle se retrouvait entourée de musiciens de jazz et vite elle se joignit à un groupe de musiciens des rues nommé le *Jones Family Band* (Rose 48). Sa participation au groupe se montra fructueuse et elle fit la connaissance d'une troupe appelée les

Dixie Steppers à laquelle elle se joindrait peu après, grâce à sa capacité à faire rire le directeur (Rose 48-49). En effet, le grand talent de Baker était qu'elle parvenait à incorporer le comique dans ses numéros de danse (Rose 16). Après les *Dixie Steppers*, Josephine alla à New York où elle trouva du travail parmi les danseuses de troupe dans la pièce musicale africaine-américaine *Shuffle Along* (Rose 57). La clownerie spontanée de Baker captivait les spectateurs et quand *Shuffle Along* se termina, elle devint une danseuse principale dans la pièce musicale les *Chocolate Dandies* (Rose 57, 60). Par la suite, elle fit la connaissance de Caroline Dudley qui cherchait à former une revue africaine-américaine pour tourner en Europe (Rose 63). Dudley offrit à Baker une position comme danseuse et elle accepta (Rose 64). Elle partit pour la France en septembre 1925 (Rose 4).

L'époque de l'entre-guerre en France fut une période sombre dans l'histoire française, surtout quand on la compare avec l'optimisme effréné de la Belle Époque. La grande guerre avait coûté cher: 1,3 millions de morts et plus de 3 millions de mutilés de guerre (Jones 385). La guerre avait aussi ravagé l'infrastructure et la terre agricole au nord et à l'est du pays (Jones 385). La révolution bolchévique en 1917 et la montée du fascisme en Italie et en Allemagne polarisèrent la situation politique en France, ce qui ajoutait à l'anxiété générale de la période (Jones 387-388). Sur le plan culturel, la Première guerre mondiale avait ébranlé la croyance dans la supériorité culturelle de la France. Durant l'entre-guerre, la France cherchait alors à rétablir son prestige après le choc terrible de la guerre. Cette quête se manifestait principalement de deux manières différentes: la valorisation du projet colonial français de plus en plus réprouvé et la frénésie, l'énergie et les possibilités d'évasion qu'offrait l'hédonisme des années folles (Jones 388). Dans cette première manifestation, on retrouvait la propagande coloniale qui prônait la colonisation comme « modernité technique et morale » et comme « [la] rencontre de différentes

noblesses morales, celle de la France et celle des peuples colonisés » (Higonnet 331). La promotion du projet colonial dans la métropole se ferait matériellement pendant l'Exposition coloniale de 1931 pour laquelle Josephine Baker serait nommée la Reine des colonies malgré le fait qu'elle ne fut jamais un sujet colonial (Sowinska 58).

En outre, Paris fut singulier dans la frénésie démesurée des années 1920 (Jones 388). Malgré l'horreur de la guerre et ses conséquences, Paris avait encore un certain charme et les étrangers comme Baker affluaient à Paris surtout dans les quartiers de Montparnasse et de Montmartre pour se réjouir et se dérider (Jones 389). Parmi eux on retrouvait des écrivains comme Gertrude Stein et Ernest Hemingway, des artistes comme Modigliani et des musiciens comme le clarinettiste et l'ami de Josephine, Sidney Bechet (Jones 389-390). L'époque fut vite caractérisée par le matérialisme et l'hédonisme qui attiraient les expatriés en grand nombre et qui promouvaient un dynamisme culturel (Jones 391, 393). À Paris, pendant les années 1920, tout ce qui était noir était en vogue. La « négrophilie » fut le nom donné à l'intérêt fanatique qu'avaient les Français pour la culture noire qui devenait vite la dernière folie des années folles comme le fut le japonisme, la chinoiserie et la mélanomanie¹¹ (Archer-Straw 9, 19). Encouragée par l'ambiance artistique expérimentale, la forme africaine devint populaire parmi les artistes d'avant-garde à la fin du 19^{ième} siècle (Archer-Straw 16). En outre, à cause de sa forme improvisée et anarchique, la musique jazz qu'apportaient les soldats africains-américains en France durant la Première Guerre mondiale semblait exprimer le zeitgeist angoissé de l'entre-guerre à Paris (Archer-Straw 18). En gros, l'influence artistique de l'art africain et de la musique jazz déclenchèrent la négrophilie et un climat culturel dans lequel tout ce qui était noir était à la mode. L'atmosphère s'avéra avantageuse pour Josephine Baker et la Revue Nègre qui

¹¹ La mélanomanie est l'infatuation avec la culture des îles du Pacifique (Archer-Straw 14).

profiteraient du désir français à la fois négrophilique et ludique, autrement dit, le désir pour le carnaval chez l'Autre.

Arrivés à Paris, les membres de la Revue Nègre commencèrent leurs répétitions. Initialement, les directeurs du Théâtre des Champs-Élysées, Rolf de Maré et André Daven, furent insatisfaits du spectacle. Il ne correspondait pas à l'image érotique du corps noir qu'avaient les Français: les claquettes étaient trop bruyantes, les costumes modestes paraissaient ridicules et le blues de la chanteuse Maud de Forest trop déprimant (Rose 5). Alors Daven et de Maré invitèrent leur ami et le producteur du Moulin Rouge, Jacques Charles, à l'améliorer (Rose 5). Les changements de Charles privilégiaient la conceptualisation coloniale du corps noir dans l'imaginaire français ; il garda la plupart des numéros, mais il ajouta une danse « authentique » noire, qu'il appelait la « danse sauvage » et qui serait dansée par Josephine Baker et le danseur antillais Joe Alex (Rose 6; Boittin 1).

La « danse sauvage », dans sa performance ainsi que dans sa réception, reproduisait le mythe du corps noir colonial ainsi que des thèmes carnavalesques. Baker, nue à l'exception de quelques perles et plumes, entra sur les épaules de Joe Alex incarnant la proie morte d'Alex, le chasseur (Boittin 1). La musique commençait et faisait renaître Josephine qui glissait du dos d'Alex et puis la danse éclatait (Boittin 1). Baker dansait la « danse du ventre » dans laquelle les hanches, le ventre et le derrière frémissaient, bondissaient et tremblaient avec violence (Rose 21). La danse, spontanée, érotique et sans aucune retenue, fut décrite par Baker, « Mue par je ne sais quel diable, j'improvise, au hasard de la musique qui me subjugué, devenue folle par le chaud théâtre plein à craquer, par les projecteurs qui m'incendient. J'ai la fièvre partout et jusque dans les dents et les yeux! » (Baker et Bouillon 67-68).

La description de Baker reproduit certains des éléments du discours français par rapport à la conceptualisation des noirs. L'inspiration diabolique de la danse suggère la déviance, alors que l'image de la fièvre et de la folie insinuent la maladie. La réaction critique faisait aussi allusion à une certaine pathologie liée aux Africains-Américains. Le critique René Bizet dans *Candide* remarquait « Ces Noirs [...] ont dans leurs gestes un désordre qui fait souvent confondre leurs ébats avec la danse de Saint-Guy! » (cité dans Baker & Bouillon 69). L'association que fit Bizet entre la danse de Saint-Guy, une maladie nerveuse qui provoque l'agitation des membres, et la Revue Nègre réinscrivait le mouvement de la danse de Baker dans l'anormalité et renforçait la notion de menace que représentait la culture africaine-américaine morbide (Baker & Bouillon 69). De plus, le désordre des gestes des danseurs de la Revue Nègre les plaçaient directement en opposition avec l'ordre et la rationalité présumés de la danse et de la musique européenne. Les détracteurs de la Baker, comme ceux du jazz, voyaient dans sa danse une pollution qui infecterait la nature morale de la culture française.

La « danse sauvage » n'échappait certainement pas non plus aux discours primitif et colonial. Leurs costumes plaçaient Baker et Alex, deux personnes n'ayant aucun lien direct avec l'Afrique, nettement dans le paysage exotique de l'Afrique imaginée. La « danse sauvage » fut conçue pour correspondre à l'idée qu'avaient les Européens à l'égard de la danse africaine. Certainement, les critiques et les spectateurs français voyaient dans les interprètes africains-américains de la Revue Nègre, les images fantaisistes coloniales (Rose 22-23). Le critique Pierre de Régner identifia Baker comme primitive en disant d'elle : « ce n'est pas une femme, ce n'est pas une danseuse, c'est [...] l'ectoplasme [...] de tous les sons que l'on entend » (cité dans Baker & Bouillon 72). Il décrivait la danse de Baker comme « le retour aux mœurs des premiers âges » (cité dans Baker & Bouillon 72). Bien que les observations de Pierre de Régner offrent une

estimation positive de la Baker, elles renforcent néanmoins les stéréotypes primitifs. Baker n'est plus un être humain mais « l'ectoplasme », une référence qui illustre le caractère primordial de Josephine Baker comme une femme noire. De plus, la description de la danse qui cause les spectateurs à voyager aux « mœurs des premiers âges » est une caractérisation explicite de la danse de nature primitive. Ce voyage métaphorique en un temps et lieu exotiques et imaginaires servaient d'une certaine manière à s'évader de l'anxiété et de la désillusion de l'après-guerre. Les spectateurs de la Revue Nègre quittaient l'Europe civilisée pour explorer l'Afrique sauvage et pour, à travers leur regard, posséder la femme exotique et primordiale que représentait Baker (Rose 22-23). Conséquemment, il suffit de dire que la Revue Nègre fut conçue pour répondre aux fantaisies coloniales de l'homme blanc européen (Rose 22).

D'un autre côté, la « danse sauvage » projetait des thèmes carnavalesques. Le carnaval se manifestait déjà au début de la « danse sauvage » quand Josephine incarnant la proie morte du chasseur, entrain sur les épaules d'Alex et était ressuscitée par la musique. La résurrection de Baker évoquait « le sentiment des changements et revirements, de la mort et du renouveau » (Bakhtine *Problèmes* 145). Dans la figure de Baker la mort et la renaissance furent unifiées, une caractéristique essentielle du carnaval. « Le carnaval est la fête du temps qui détruit tout et renouvelle tout. C'est ainsi qu'on peut exprimer la pensée fondamentale du carnaval » (Bakhtine *Problèmes* 145-46). D'une certaine manière, Josephine représentait symboliquement le renouvellement dont la France avait besoin après la guerre, elle était la force rénovatrice de la société française désenchantée. De plus, l'étrange image de Baker comme proie fait allusion au banquet carnavalesque qui représente « *la triomphe de la vie sur la mort* » et au cours duquel « le corps victorieux absorbe le corps vaincu et *se rénove* » (Bakhtine *Rabelais* 282, son emphase). Dans la danse sauvage, Josephine fut à la fois le corps vaincu de la proie qui rénove et le corps

ranimé par la musique. C'est ainsi que Josephine Baker peut être doublement considérée comme une force rénovatrice. Cette force renouvelante, qui évoque aussi le moderne, s'oppose à la catégorisation primitive de Baker pour mettre en évidence une autre catégorie carnavalesque: l'ambivalence (Bakhtine *Problèmes* 144). « Très caractéristiques de la pensée carnavalesque sont les représentations par paires obéissant à un contraste » (Bakhtine *Problèmes* 148). Il est donc possible de voir la conceptualisation de l'Africain-Américain comme moderne et primitif dans l'imaginaire français en tant que jumelage carnavalesque qui réunit ces éléments dissonants. Basculant entre moderne et primitive, Josephine Baker incarnait d'une part l'exotisme noir et d'une autre, le carnavalesque.

En fait, selon Bakhtine, le carnaval lui-même a des « racines profondes dans la société et la pensée de l'homme primitif » (*Problèmes* 143). Cette observation plutôt nostalgique, car Bakhtine ne fournit pas d'exemples de pratiques carnavalesques primordiales, établit néanmoins le lien construit entre le carnaval et le primitif. Ceci renforce l'idée proposée par Stallybrass et White que le carnaval, après être exclu de la société bourgeoise, fut attribué à l'Autre (103). Toutefois, la danse de tradition africaine conservait encore des éléments du carnaval. Les danses européennes comme la valse ou le ballet privilégient la présentation de la poitrine qui est symboliquement liée aux émotions et occupe une position supérieure dans la topographie du corps (Rose 25). En revanche, les danse africaines favorisent le mouvement du derrière qui est associé aux frontières entre le corps et le monde et à l'image du corps grotesque (Rose 25; Bakhtine *Rabelais* 307). En outre, les danses européennes valorisent le mouvement d'un corps unifié tandis que le mouvement des diverses parties du corps dans la danse de tradition africaine n'est pas uniforme, c'est-à-dire que le bas et le haut du corps réagissent à différents rythmes de la musique (Rose 25). Nonobstant le problème de définir la danse de Baker comme africaine, elle

conservait encore des éléments de la tradition africaine qui furent préservés aux États-Unis (Rose 25). La danse de Baker insistait sur le mouvement du bas du corps, c'est-à-dire les hanches, les fesses et le ventre et conséquemment, elle projetait l'image du corps grotesque.

L'image du corps grotesque est un des éléments carnavalesques omniprésent et problématique dans la représentation du personnage de Baker. Malgré la nature ambivalente que Bakhtine attribue au grotesque, dans le contexte de l'entre-deux-guerres, les connotations positives du grotesque ont, depuis longtemps, disparu (*Rabelais*, 302). Comme le note David Wall, la représentation grotesque de l'Autre sert comme mécanisme pour rassurer les inquiétudes et les anxiétés de la bourgeoisie blanche envers leur propre image (516). La dégradation de la figure de Baker dans sa transformation en grotesque permettait au public français d'attribuer des caractéristiques négatives à l'Autre et en même temps de se revaloriser après le désastre de la Première guerre mondiale. Néanmoins, à l'intérieur de la construction carnavalesque, la possession ou la consommation du personnage grotesque, à la fois séduisant et répugnant, offrait la possibilité de renouvellement et d'une renaissance.

En se basant en partie sur la théorie de Mikhail Bakhtine, Wall définit le corps grotesque comme déformé, disproportionné, non poli, perpétuellement en mouvement, multiple, ouvert, béant, publique et libidineux (517). Cette caractérisation s'oppose directement au canon corporel classique européen et établit donc le grotesque comme l'Autre.

Les éléments du corps grotesque se répandent dans la danse sauvage de Baker ainsi que dans sa réception critique. Presque tous les journalistes décrivirent la performance de Josephine Baker en faisant des allusions au monde des animaux. Dans son article pour *Candide*, Pierre de Régnier la compara à un serpent, à une girafe et à un kangourou (Baker & Bouillon 72). Cette caractérisation animale fut non seulement déshumanisante, mais elle transformait Baker en figure

grotesque. Selon Bakhtine, « le mélange de traits humains et animaux est une des formes grotesques les plus anciennes » (*Rabelais*, 314). Il est difficile de ne pas voir les effets négatifs d'une telle description, car la pratique de représenter les personnes noires comme des singes ou d'autres animaux était commune à l'époque et avait surtout des connotations négatives et racistes. De plus, les animaux que choisit de Régnier pour décrire Baker évoquent l'exotisme des colonies.

Un autre élément fondamental de l'image du corps grotesque est "la logique des mouvements du corps" qui est « une logique corporelle et topographique » (Bakhtine *Rabelais* 350). Le corps grotesque est divisé selon sa topographie, c'est-à-dire le haut (la tête, les yeux, la poitrine) et le bas (les fesses, les jambes, les parties génitales) (Bakhtine *Rabelais* 317-318). Le mouvement grotesque subvertit cette topographie en privilégiant le bas corporel qui prend la place du haut corporel (Bakhtine *Rabelais* 350). Bakhtine donne l'exemple du mouvement de roue, la « permutation permanente du haut et du bas du corps et vice versa » (Bakhtine *Rabelais* 350). Comme il fut décrit par Pierre de Régnier, la danse de Baker incorpora le mouvement grotesque car elle plaçait « le derrière plus haut que la tête, comme une girafe en bas âge » (cité dans Baker & Bouillon 72). Le renversement du haut et du bas corporels dans le mouvement de Baker, c'est-à-dire que le bas supplante le haut, atteste aussi à la place préminente accordée au bas corporel dans l'image grotesque du corps.

Selon Bakhtine, « On trouve à la base des images grotesques une *conception particulière du tout corporel et de ses limites* » (*Rabelais* 314, son emphase). Essentiellement, le corps grotesque déborde ses propres limites à travers certaines parties du corps notamment le ventre, le phallus, le nez, la bouche, et le derrière car elles sont associées aux « *actes du drame*

corporel » comme le manger, le boire, l'acte sexuel et l'accouchement qui « *s'effectuent aux limites du corps et du monde* » (Bakhtine *Rabelais* 315, 316, son emphase).

Dans leurs descriptions de la danse de Baker, les critiques français se concentraient sur les parties grotesques de son corps. Dans *Comoedia*, André Levinson nota : « Certaines poses de Miss Baker, les reins incurvés, la croupe saillante, les bras entrelacés et élevés en un simulacre phallique évoquent tous les prestiges de la haute stature nègre » (cité dans Baker & Bouillon 70). La remarque de Levinson privilégie le bas corporel et transforme même une partie du corps en grotesque en comparant les bras élevés de Baker au phallus. Se focalisant aussi sur le derrière de Baker, la description de Pierre de Régner est comparable à celle de Levinson, mais elle met en évidence le mouvement du bas corporel. L'article de de Régner insiste sur le mouvement de Baker, « agitée d'un perpétuel tremblement » et qui déclare « le triomphe de la lubricité » avec « un frémissement de tout l'arrière-train » (cité dans Baker & Bouillon 72-3). Cette caractérisation met en évidence un autre élément du corps grotesque, son mouvement perpétuel par lequel il ne demeure jamais fixe. “[L]e corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé: il est toujours en état de construction (Bakhtine *Rabelais* 315, son emphase). Les connotations carnavalesques et coloniales sont toutes les deux sexuelles, mais les premières privilégient la reproduction sexuelle au lieu de la conquête sexuelle de la femme noire. En termes du corps grotesque, l'acte sexuel permet le dépassement des limites corporelles et symbolise la fécondité et la régénération (Bakhtine *Rabelais* 325).

Ensemble, le mouvement du corps et les symboles sexuels évoquent aussi l'image de la fameuse ceinture de bananes que portait Josephine Baker. L'origine de la ceinture de bananes est incertaine, mais elle fut utilisée à plusieurs reprises par Baker (Sowinska 60). *La Folie du jour* fut le premier spectacle dans lequel Josephine était la véritable vedette et où elle débuta avec la

ceinture de bananes (Rose 97). Comme Alicja Sowinska note, les bananes servaient de symbole pour le membre viril (51). Nue à l'exception de la ceinture de bananes phalliques, Baker entraînait en marchant en arrière à quatre pattes sur la branche d'un arbre et descendait le tronc comme une guenon (Rose 97). Descendue de l'arbre, Josephine commençait sa danse pour les spectateurs dans l'auditoire et celui sur scène, un homme blanc colonial qui se reposait sous l'arbre (Rose 97). Riant, Baker dansait, le mouvement de son derrière faisait bondir et frémir les bananes, un mouvement qui mimait l'acte sexuel et stimulait l'imaginaire colonial masculin (Rose 97). L'exagération grotesque des bananes en phallus ainsi que la représentation ludique de l'acte sexuel forment une « atmosphère licencieuse spécifique » en étant des éléments qui sont « directement lié[s] au bas matériel et corporel » et qui « corporalisent et rabaisent les choses » (Bakhtine *Rabelais* 309). La danse de Josephine fut une manifestation de la profanation carnavalesque que Bakhtine définit comme « un système de moyens pour rabaisser et ramener à ras de terre » et « les indécences du carnaval liées à la force productrice de la terre et du corps » (*Problèmes* 144-5). Même si cette danse répondait aux désirs de l'homme européen, Josephine Baker n'était pas complètement privée d'un pouvoir de résistance. Selon Sowinska, en dansant, Baker résistait la réification totale en refusant d'être un objet immobile¹² (64). Performant encore l'ambivalence carnavalesque, Josephine réussissait à réunir l'action de sa danse et la réification de son corps.

En outre, les tropes du grotesque se manifestent d'une façon singulière dans les représentations artistiques de Baker, notamment dans celles de Paul Colin. Baker fit la connaissance de Colin lors d'une répétition de *La Revue Nègre* (Rose 6). Le jeune artiste connaissait un des directeurs du Théâtre des Champs-Élysées, André Daven et fut commissionné

¹² “Dancing, Baker united action and objectification, fear and excitement, sending a message of resistance and agency while simultaneously challenging her audience” (Sowinska 64).

pour créer l'affiche du spectacle (Rose 6). Pour l'affiche, Colin choisit Josephine Baker et l'invita à son studio pour faire quelques esquisses d'elle (Rose 6). Josephine, modeste, refusa d'abord de se déshabiller pour Colin, mais comme ses nombreuses performances le démontraient, elle s'habitua très vite à présenter son corps nu au regard masculin (Rose 6-7).

Les illustrations créées par Colin devenaient surtout des affiches qui, à l'époque, servaient d'art public. L'objectif de la création artistique était d'abord d'inciter les passants à assister au spectacle. Les images grotesques étaient faites pour la consommation publique, caractéristiques du corps grotesque et aussi un moyen possible de possession de l'Autre.

L'affiche créée par Paul Colin pour la Revue Nègre en 1925 présente trois figures, deux hommes et Josephine Baker en formation asymétrique et désordonnée qui va à l'encontre d'une représentation classique. Les deux figures d'hommes noirs qui portent des smokings dominent le premier plan. Leurs corps excessifs et disproportionnés s'entremêlent pour former le "monde" de l'image dans lequel la figure de Baker se tient. Le grotesque ici provient de l'excès corporel qui rompt les limites entre le corps et le monde comme l'indique Bakhtine : «Les frontières entre le corps et le monde, et entre les différents corps, sont tracées de tout autre manière que dans les images classiques et naturalistes » (*Rabelais*, 314).



Colin, Paul. *La Revue Nègre*. 1925. Affiche. *Le Tumulte noir*. En ligne. 26 avril. 2011.

La figure qui représente Baker émerge du néant créé par les corps au premier plan, son corps étant déformé afin que son derrière soit placé au centre de l'image. D'une certaine manière, Baker naît des deux figures grotesques au premier plan, ce qui crée un corps grotesque qui « se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps » (Bakhtine; *Rabelais*, 315).

Le corps de Josephine évoque non seulement l'image d'une naissance mais, dans son aspect topographique, c'est le bas du corps qui occupe la place préminente au centre de l'image.

Les fesses de Baker symbolisent à la fois sa sexualité, sa lascivité et le grotesque selon Bakhtine, qui voit les orifices corporels comme « le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde » (*Rabelais*, 315). Il faut aussi insister sur la valeur symbolique des fesses comme objet de dégradation selon le nouveau canon corporel européen qui ne possède pas la dualité du corps médiéval (Bakhtine *Rabelais* 319). La dualité du corps grotesque médiéval réside dans sa nature bicorporelle qui incorpore des éléments dissonants et qui franchit ses limites pour créer un autre corps (Bakhtine *Rabelais* 316). Le corps du nouveau canon est le corps individuel s'opposant à celui du grotesque « formé[e] de creux et d'excroissances, qui constituent le nouveau corps commencé » (Bakhtine *Rabelais* 316). Dans la nouvelle hiérarchie du corps, les orifices comme les fesses sont plutôt associés aux excréments qu'au lien entre le corps et le monde extérieur. Le corps de Baker suggère aussi un certain mouvement dans sa pose et sa robe. Même s'il met en évidence Baker comme danseuse, le mouvement de la figure réside dans les hanches de Josephine qui, de nouveau, implique la sexualité.

Une autre caractéristique grotesque qui se trouve dans l'image de Colin est la bouche grande ouverte. Les trois figures ont des bouches caricaturées qui reproduisent les stéréotypes communs dans la représentation de *blackface*, un mode de représentation dont ses origines peuvent être tracées en Angleterre au 18^{ième} siècle (Byrd 77). Le *blackface* traversa l'Atlantique et devint une partie intégrale du *minstrel show* dans lequel un interprète se maquillait d'une façon stéréotypée et caricaturale pour parodier les noirs (Byrd 77). Il y avait plusieurs archétypes du *blackface*, notamment Jim Crow, un vagabond loqueteux et Zip Coon, un dandy urbain qui avaient tous les deux des lèvres rouges hyperboliquement grosses et des yeux larges et blancs (Byrd 77). Comme l'atteste Phyllis Rose, la représentation de Baker ressemble beaucoup à l'art

Sambo, nommé d'après d'un autre archétype du *blackface* (7). Dans l'affiche de Colin, les lèvres rouges exagérées et les sourires dominant le visage des personnages et les établissent comme des représentations grotesques. Selon Bakhtine, « Le visage grotesque se ramène en fait à une bouche bée, et tout le reste ne sert qu'à encadrer cette bouche, cet abîme corporel béant et engloutissant » (*Rabelais*, 315). L'exagération de la bouche présente à la fois une expression joyeuse déformée, l'alimentation corporelle ainsi que la menace d'engloutissement. Néanmoins, comme les fesses dans le nouveau canon corporel, la bouche symbolise les besoins humains et d'une certaine manière, elle a une connotation primitive, car l'homme moderne considère le corps comme un organisme clos et modéré (*Rabelais*, 319). Par conséquent, l'immodération que représentent les bouches caricaturales met la figure grotesque en opposition avec l'homme moderne bourgeois et son corps clos, modéré et propre. En même temps, en lui attribuant les caractéristiques répugnantes du grotesque, la bourgeoisie européenne renforce son statut supérieur par rapport à l'Autre qui devient indigne et inférieur.

La performance carnavalesque de Baker sur scène se transférait aussi facilement à l'écran. Durant l'entre-guerre, Baker eut des rôles principaux dans trois films dont un fut muet et deux parlants. La participation de Baker dans ces films fut sous la direction de Pepito Abatino, son amant et manager (Rose 111). Pour Josephine, Pepito fut un homme élégant et charmant, un comte d'une famille italienne éminente (Rose 110). Pour d'autres comme Bricktop, l'amie de Josephine et la propriétaire de la boîte de nuit *Chez Bricktop*, il fut un gigolo et un parasite (Rose 110-11). Malgré l'estimation négative de Bricktop, comme le note Phyllis Rose, l'effet qu'avait Pepito sur Josephine était, dans l'ensemble, positif (Rose 111). Il arrangea une publicité avec la compagnie Pernod, négocia une affaire pour la brillantine *Bakerfix*, et régla les affaires financières de Baker qui dépensait très vite ses revenus (Rose 110-11). De plus, Abatino eut

une énorme influence sur la direction de sa carrière, notamment sa transition au cinéma (Rose 111). Les films de Baker furent avant tout, un moyen de promouvoir le personnage de Josephine et augmenter sa célébrité. Comme l'indique Scott Balcerzak, l'intrigue des films avaient des éléments en commun avec la vraie vie de Baker. Cependant, dans ces trois films Baker jouait un personnage colonial. Tout comme dans sa performance sur scène, Josephine fut un écran sur lequel la conceptualisation de la femme coloniale fut projetée.

Son premier long métrage, *La Sirène des tropiques*, fut tourné en 1927 dans la forêt de Fontainebleau (Rose 119). Baker jouait le rôle de Papitou, une fille « des tropiques », un produit de l'imaginaire colonial français géographiquement vague qui mêlait des éléments de diverses colonies (Guterl 29). Naïve mais fidèle et étrangement douée dans la danse Charleston, le personnage de Baker fut un stéréotype colonial. Baker se rendit compte de la nature schématique de son personnage imbécile et naïf, « Je m'appelle Papitou et je suis une petite fille des Antilles qui a l'idée fixe de venir en France...Je suis très étonnée de voir que même en lui donnant mes chers gris-gris, l'employé ne veut pas me fournir un billet. Un rôle de cruche en somme » (95).

Dans le film, Papitou tombe amoureuse d'un homme français joué par Pierre Batcheff et le suit jusqu'à Paris où, par hasard, son talent pour la danse est découvert et elle devient la vedette du music-hall. Papitou réussit à rejoindre André, l'homme qu'elle aime, mais à la fin du film, comme dans les autres de Baker, la femme noire est rejetée et seule. Le film eut peu de succès et Josephine elle-même fut déçue, « Quand je vois la projection, je ne me trouve ni belle, ni bonne. Et c'est une histoire de rien du tout » (Baker & Bouillon 96).

Elle serait plus satisfaite de son premier film parlant, *Zouzou*, qui sortit en 1934 et qui montrait encore l'influence d'Abatino. « *Zouzou*, c'est une histoire que Pepito m'a faite sur mesure. Un rôle que je trouve bon parce qu'il est vrai et sincère » (Baker & Bouillon 132). Dans

le film, Josephine Baker joue le rôle de Zouzou, une fille orpheline apparemment martiniquaise, élevée par le directeur d'un cirque avec son frère « jumeau » Jean, joué par Jean Gabin.

L'intrigue suit de façon générale celle de *La Sirène des tropiques*. Devenu adulte, Jean devient matelot. Zouzou qui possède un amour quasi-incestueux pour son « jumeau », travaille comme blanchisseuse, ce qui lui donne accès au music-hall où Jean, son service terminé, travaille comme éclairagiste. Comme dans *La Sirène des tropiques*, le talent du personnage de Baker est découvert par hasard et après une suite d'événements comiques, Zouzou doit remplacer la vedette du spectacle, Miss Barbara, qui s'enfuit à Rio de Janeiro avec son amant brésilien. Zouzou fait sensation, mais dans l'amour elle est déçue. Jean tombe amoureux de Claire, une blanchisseuse qui travaille avec Zouzou, et dans la scène finale, Zouzou qui va rejoindre Jean, l'observe embrasser Claire. Baker elle-même questionnait pourquoi Zouzou et Jean n'étaient pas ensemble à la fin du film. Elle demanda à Abatino si le scénario finissait de cette manière parce que le public n'aimerait pas voir un homme blanc avec une femme noire et il lui répondit : « « Zouzou, vedette, appartiendra toute à son métier. Comme toi. » » (Baker & Bouillon 133).

Le deuxième film parlant de Baker contribuera aussi à sa vedettisation. Dans *Princesse Tam Tam*, Baker partageait la vedette avec Albert Préjean qui jouait le rôle de Max de Mirecourt, un écrivain qui en a marre de la société chic, voire bourgeoise, parisienne. Après une prise de bec avec sa femme Lucie, de Mirecourt et son aide Coton décident de partir en Afrique du Nord où ils rencontrent Aouïna, une pauvre tunisienne jouée par Baker. Max trouve sa clownerie amusante et décide d'essayer de civiliser la petite Aouïna qui tombe amoureuse de lui. De Mirecourt, jouant le rôle de Pygmalion, transforme la petite tunisienne « sauvage » en princesse élégante et l'emmène à Paris où sa femme flirte avec un maharadjah pour enrager son mari. Aouïna reçoit le titre fictif de la Princesse de Parador et elle réussit à charmer la société

parisienne qui est intriguée par son altérité et son exotisme. Aouïna parvient à jouer le rôle de princesse jusqu'au moment où, encouragée par sa consommation alcoolique à la fête du maharadjah, elle ne peut plus résister le rythme du tambour et elle se révèle en entrant sur scène et en commençant une danse frénétique et passionnée. Encore une fois, le personnage de Baker fait sensation, mais sa performance provoque la réunion de Max de Mirecourt et de sa femme. En voyant ces retrouvailles entre l'homme qu'elle aime et sa femme, Aouïna décide de retourner en Afrique. Par la suite, il est révélé que toute l'histoire d'Aouïna en Europe est une fiction, c'est-à-dire que c'est en fait l'intrigue du dernier roman de Max de Mirecourt qui réussit à surmonter l'angoisse de la page blanche grâce à la « petite sauvage ». Dans la diégèse de l'histoire, Aouïna n'est jamais partie pour la France et Max, ayant complété son manuscrit intitulé « *Civilisation* », retourne à Paris, laissant sa villa à Aouïna.

De tous ses films de l'entre-guerre, *Princesse Tam Tam* exprime le mieux les thèmes du carnaval. Coton et Max partent « chez les vrais sauvages » en Afrique, qui est représentée comme un lieu carnavalesque. Les scènes tournées en Tunisie sont remplies d'images carnavalesques, en particulier la danse, la musique, l'affolement des rues et la nourriture. En outre, l'Afrique représente pour de Mirecourt et Coton l'évasion de la vie bourgeoise banale pour celle de l'Afrique carnavalesque. De plus, le personnage de Baker, comme elle le fut dans la « danse sauvage », est la force rénovatrice qui inspire Max et renouvelle sa carrière.

Dans sa structure, le film suit le rituel carnavalesque de l'inversion des hiérarchies. Le voyage et le retour d'Aouïna font allusion à la figure mythique de Proserpine dont l'alternance entre l'enfer et le monde humain représente le renversement du haut et du bas corporels. Comme le note Bakhtine, le voyage cyclique de Proserpine « comporte une nuance topographique puisque [...] les enfers figurent le « bas » corporel » (*Rabelais* 309). D'une certaine façon,

Aouïna évoque la nature cyclique et temporaire du carnaval comme il fut largement célébré avant le 19^{ième} siècle.

En outre, la transformation d'Aouïna met en évidence le thème carnavalesque du « couronnement bouffon suivi de découronnement d'un roi [ou d'une reine] de carnaval » (Bakhtine *Problèmes* 145). Aouïna qui fait le clown pour la majorité du film, est couronnée « Princesse de Parador », un titre dont elle n'est pas digne et donc « le couronnement contient déjà l'idée du découronnement futur » (Bakhtine *Problèmes* 146). Certes, le spectateur sait qu'Aouïna va être démasquée, ce n'est plus qu'une question de temps. Aouïna se découronne publiquement en dansant, mais le vrai découronnement se fait quand elle apprend que Max et sa femme se sont réunis. La réalisation qu'elle ne fut qu'un objet de spectacle et de divertissement pour de Mirecourt la pousse à retourner en Afrique et par conséquent à rétablir l'ordre hiérarchique social.

En outre, le couronnement et le découronnement se font principalement à travers le travestissement, une autre catégorie carnavalesque. Selon Bakhtine, les travestissements sont « les changements carnavalesques de vêtements [et] de situations de la vie et de destins » (Bakhtine *Problèmes* 147). Dans *Princesse Tam Tam*, la grande partie du processus de « civiliser » Aouïna est son déguisement qui est évident dans la scène où Aouïna s'efforce de se tenir debout dans des souliers à talons hauts. En effet, quand elle se découronne, Aouïna déchire sa robe, se débarrassant de ses contraintes pour pouvoir danser. Il est possible de conclure qu'Aouïna représente une sorte de bouffon carnavalesque qui, malgré son couronnement et la tentative de la civiliser, retient toujours l'esprit « primitif » et carnavalesque qui la mène vers son découronnement. Le travestissement et la bouffonnerie se présentent aussi dans *La Sirène des tropiques*, mais la scène particulièrement ridicule réduit le personnage de Baker à un stéréotype

raciste et fait penser au *blackface*. Passagère clandestine sur un vaisseau destiné pour Paris, Papitou, déguisée dans des vêtements européens démodés et absurdes, tombent dans un tas de charbon qui la noircit. Une passagère choquée par cette figure noire la dénonce et Papitou est chassée. Elle se cache dans un conteneur de farine qui la blanchit et provoque plus d'horreurs pour la passagère qui la rencontre une deuxième fois. Comme dans *Princesse Tam Tam*, *La Sirène des tropiques* utilise le déguisement mais avec de fortes connotations racistes.

Il est aussi important de signaler l'aspect de la bouffonnerie liée au motif carnavalesque du banquet. Dans *Princesse Tam Tam*, Coton, de Mirecourt et quelques « gens chics » visitent les ruines d'une vieille cité romaine. Max rencontre encore une fois Aouïna et elle partage un pique-nique avec le groupe. Dans cette scène de banquet, Aouïna est caractérisée comme « une bête » car elle mange en marchant et sans couverts. Aouïna, qui n'est pas complètement « bête », réagit à la condescendance des bourgeois européens et joue un tour aux « snobs » en remplaçant le sel de la salière avec du sable. Ce geste ludique mais vindicatif établit le pique-nique comme une scène de banquet carnavalesque à qui Bakhtine accorde « le droit de rire et de se livrer à des bouffonneries » (*Rabelais* 283). Les bouffonneries d'Aouïna provoquent aussi le rabaissement de la bourgeoisie qui dérange l'ordre hiérarchique. Le geste est doublement rabaissant: Aouïna subvertit l'ordre social en jouant un tour aux bourgeois et symboliquement, les « snobs » sont rabaissés jusqu'à ras de la terre car ils la consomment au sens propre en ingérant le sable. Pourtant, la subversion de la hiérarchie sociale est temporaire et le fait que de Mirecourt, qui voit Aouïna échanger le sel pour le sable, permet qu'elle devienne un objet de spectacle et de divertissement pour l'homme blanc.

La drôlerie revient encore dans la danse de Baker. Dans les films d'entre-guerre, les numéros de danse de Baker était en majorité plutôt comiques qu'érotiques, particulièrement

comparés avec la « danse sauvage » et la danse des bananes. Josephine fut toujours connue pour sa capacité de faire rire les spectateurs et sa clownerie fut privilégiée dans ses films.

Dans *Princesse Tam Tam*, le corps grotesque se montre bouffon à plusieurs reprises. Aouïna danse en imitant une poule pour faire rire les enfants aux ruines, une scène qui est comparable à celle dans *Zouzou* où l'enfant que Zouzou garde lui demande de faire le clown. Dans les deux exemples, Baker fait des impressions animales qui la rendent grotesque en raison du mélange de caractéristiques animales et humaines.

L'image du corps grotesque se manifeste dans *Princesse Tam Tam* aussi dans le renversement du haut et du bas corporels dans le « mouvement de roue », un geste associé au clown dans lequel le derrière prend la place de la tête (Bakhtine *Rabelais* 250). Dans sa danse, Aouïna fait la roue pour les enfants et en général le mouvement de son corps privilège le bas corporel, une caractéristique qui est à la fois grotesque et comique (Bakhtine *Rabelais* 250). En vérité, Aouïna est presque toujours en mouvement. Dans presque toutes les scènes du film, Aouïna est en mouvement ou ne reste pas immobile. Son dynamisme suggère une caractérisation grotesque car elle ne demeure jamais fixe. En général, le personnage cinématographique de Baker est un être énergétique et actif. Dans *La Sirène des tropiques*, elle grimpe, elle saute et elle danse avec une fluidité étonnante. Dans *Zouzou*, elle court et danse comme un enfant surexcité.

En fait, à plusieurs reprises, les personnages de Baker paraissent en compagnie d'enfants. Ce jumelage carnavalesque renforce la nature puérile du personnage de Baker, par contre, il met en évidence les différences entre ses personnages et les enfants. Les paires carnavalesques « obéissant à un contraste [...] ou à une ressemblance », sont aussi créées par le montage du film, qui transpose fréquemment les éléments semblables ou dissonants. Dans *Princesse Tam Tam*, le visage de Lucie, la femme de Max, se superpose à l'image d'une photo

d'elle-même. Le son est aussi monté pour jumeler les éléments dissonants. Amoureuse, Aouïna atteste que les paroles de Max sont « comme de miel » ; dans la scène qui suit, de Mirecourt, fâché que sa femme le trompe avec le maharadjah, jure avec effusion. Le thème des paires carnavalesques qui se voit aussi dans *Zouzou*, où Baker et Gabin jouent des « jumeaux » qui sont présentés au cirque comme un phénomène étrange. En outre, inconsciente que le rideau est levé, Zouzou danse dans la lumière du projecteur qui crée une ombre ou une image d'elle qui est double. La grande ombre est sur le plan et il semble alors qu'une paire danse sur scène.

Les thèmes carnavalesques dans *Princesse Tam Tam* et les autres films de Baker de l'entre-guerre, tant qu'ils furent premièrement des véhicules pour le personnage et la célébrité de Josephine, montrent comment la Baker fut conçue comme une femme carnavalesque. De plus, dans tous les films, Baker jouait une femme coloniale. Malgré la critique superficielle de l'attitude négative de la bourgeoisie envers les colonisés et les gestes subversifs d'Aouïna, *Princesse Tam Tam* soutient le discours de la « mission civilisatrice » française et du colonialisme paternaliste à travers le personnage de Max de Mirecourt qui réifie Aouïna en objet de spectacle et la « civilise » pour prendre sa revanche sur sa femme.

Certainement il est difficile de déterminer dans toutes les performances de Baker à quel point elle affirmait une résistance contre le discours colonial et à quel point elle l'incorporait dans son acte. En outre, quel rôle a joué sa représentation carnavalesque? L'interprétation possible que je propose se base sur la théorie de bell hooks proposée dans son essai « Eating the Other: Desire and Resistance ». hooks démontre comment le désir pour l'Autre est basé sur la différence, un propos qui s'applique bien à Baker qui fut célèbre surtout parce qu'elle était différente de tout autre acte joué dans les folies françaises (22). hooks suggère aussi qu'en possédant l'Autre, par exemple un homme blanc ayant des rapports sexuels avec une femme

noire, on espère être transformé par l'expérience¹³. L'argument supporte l'idée qu'en refusant le carnaval, le projetant sur la culture de l'Autre et le possédant dans la forme du regard sur l'Autre, la bourgeoisie européenne pouvait obtenir les bénéfices du carnaval sans se soucier de la dégradation morale qu'elle lui l'avait attribuée. De plus, bell hooks affirme que la réification de la différence de l'Autre encourage sa cannibalisation qui le dépayse et le prive de son contexte historique (31)¹⁴. Ce fut certainement le cas de Josephine Baker qui fut réifiée en objet de spectacle carnavalesque pour la consommation de la société française et qui fut piégée dans la représentation de la femme coloniale malgré le fait qu'elle était Africaine-Américaine.

Néanmoins, malgré ces énormes contraintes auxquelles Josephine Baker faisait face, son succès lui a accordé une certaine liberté et elle a pu de sa propre manière favoriser un environnement plus égalitaire. Durant sa vie, elle adopta 12 enfants de pays différents qu'elle nommait sa « tribu arc-en-ciel » (Rose 208). Elle participa à la résistance durant la Deuxième Guerre mondiale et soutenait le mouvement des droits civils aux États-Unis (Rose 182, 242). De plusieurs manières, Josephine Baker fut singulière, non seulement comme la première grande vedette noire, mais dans la façon dont elle négociait son identité raciale, nationale et personnelle.

¹³ “The direct objective was not simply to sexually possess the Other; it was to be changed in some way by the encounter” (hooks 24).

¹⁴ “the commodification of difference promotes paradigms of consumption wherein whatever difference the Other inhabits is eradicated, *via* exchange, by a consumer cannibalism that not only displaces the Other but denies the significance of that Other’s history through a process of decontextualization” (hooks 31).

Oeuvres citées

- Archer-Straw, Petrine. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. Singapore: Thames & Hudson, 2000. Imprimée.
- Baker, Josephine et Jo Bouillon. *Josephine*. Paris: Robert Laffon - Opera Mundi, 1976. Imprimée.
- Bakhtine, Mikhaïl M.. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Trans. Guy Verret. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1970. Imprimée.
- . *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trans. Andrée Robel. Paris: Editions Gallimard, 1970. Imprimée.
- Balcerzak, Scott. "Nationalizing and Segregation Performance: Josephine Baker and Stardom in Zouzou(1934)." *Post Script* 26.1 (2006): 13-31. Literary Reference Center. EBSCO. En ligne. 28 avr. 2011.
- Boittin, Jennifer-Anne. *Colonial Metropolis*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010. Imprimée.
- Bush, Barbara. "African Echoes, Modern Fusions: Caribbean Music, Identity and Resistance in the African Diaspora." *Music Reference Services Quarterly* 10.1 (2006): 17. Library, Information Science & Technology Abstracts with Full Text. EBSCO. En ligne. 26 avril. 2011.
- Byrd, Joseph. "Whitewashing Blackface Minstrelsy in American College Textbooks." *Popular Music & Society* 32.1 (2009): 77-86. Humanities International Complete. EBSCO. En ligne. 27 avril. 2011.

- Guterl, Matthew Pratt. "Josephine Baker's Colonial Pastiche." *Black Camera: The New Series* 1.2 (2010): 25-37. Film & Television Literature Index with Full Text. EBSCO. En ligne. 26 avril. 2011.
- Higgonet, Patrice. *Paris: capitale du monde*. Paris: Éditions Tallandier, 2005. Imprimée.
- hooks, bell. *Black Looks: Race and Representation*. New York: Routledge, 1992. Imprimée.
- Jones, Colin. *Paris: Biography of a City*. New York: Penguin, 2004. Imprimée.
- Jordan, Matthew F. *Le Jazz: Jazz and French Cultural Identity*. Urbana: University of Illinois Press, 2010. Imprimée.
- Rose, Phyllis. *Jazz Cleopatra: Josephine Baker in Her Time*. New York: Doubleday, 1989. Imprimée.
- Sharpley-Whiting, T. Denean. *Black Venus: Sexualized Savages, Primal Fears, and Primitive Narratives in French*. Durham: Duke University Press, 1999. Imprimée.
- Sowinska, Alicja. "Dialectics of the Banana Skirt: The Ambiguities of Josephine Baker's Self-Representation." *Michigan Feminist Studies* 19 (2005): 51-72. Humanities International Complete. EBSCO. En ligne. 26 avril. 2011.
- Stallybrass, Peter et Allon White. "Bourgeois Hysteria and the Carnavalesque." *The Cultural Studies Reader*. Ed. Simon During. New York: Routledge, 2007. 99-105. Imprimée.
- Stovall, Tyler. *Paris Noir*. New York: Houghton Mifflin Company, 1996. Imprimée.

Sweeney, Carole. *From Fetish to Subject: Race, Modernism, and Primitivism, 1919-1935*.

Westport: Praeger, 2004. Imprimée.

Wall, David. "A Chaos of Sin and Folly": Art, Culture, and Carnival in Antebellum America."

Journal of American Studies 42 (2008) 515-535. Humanities International Complete.

EBSCO. En ligne. 26 avril. 2011.

Oeuvres consultées

Blake, Jody. *Le Tumulte noir: Modernist Art and Popular Entertainment in Jazz-*

Age Paris, 1900-1930. University Park: Pennsylvania State University

Press, 1999. Imprimée.

Burt, Ramsay. *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in*

Early Modern Dance. New York: Routledge, 1998. Imprimée.

Gates, Henry Louis, Jr. et Karen C.C. Dalton. "Josephine Baker and Paul Colin:

African American Dance Seen through Parisian Eyes." *Critical inquiry*

24.4 (1998): 903. RILM Abstracts of Music Literature. EBSCO. En

ligne. 15 mars. 2011.

Hennelly Jr., Mark M. "Alfred Hitchcock's Carnival." *Hitchcock Annual* 13 (2004): 154-188.

Film & Television Literature Index with Full Text. EBSCO. En ligne. 26 avril. 2011.

Leininger-Miller, Theresa. "Modern Dancers and African Amazons: Augusta

Savage's Sculptures of Women, 1929-1930." *The Modern Woman*

Revisited. Ed. Whitney Chadwick and Tirza True Latimer. Piscataway: Rutgers

University Press, 2003. 183-197. Imprimée.

Filmographie

Princesse Tam Tam. Dir. Edmond Greville. Perf. Josephine Baker, Albert

Prejean, Germaine Aussey. Arys, 1935. DVD.

La Sirène des tropiques. Dir. Mario Nalpas et Henri Etiévant. Perf. Josephine

Baker, Pierre Batcheff. Arys, 1927. DVD.

Zouzou. Dir. Marc Allegret. Perf. Josephine Baker, Jean Gabin, Yvette Lebon.

Arys, 1934. DVD.