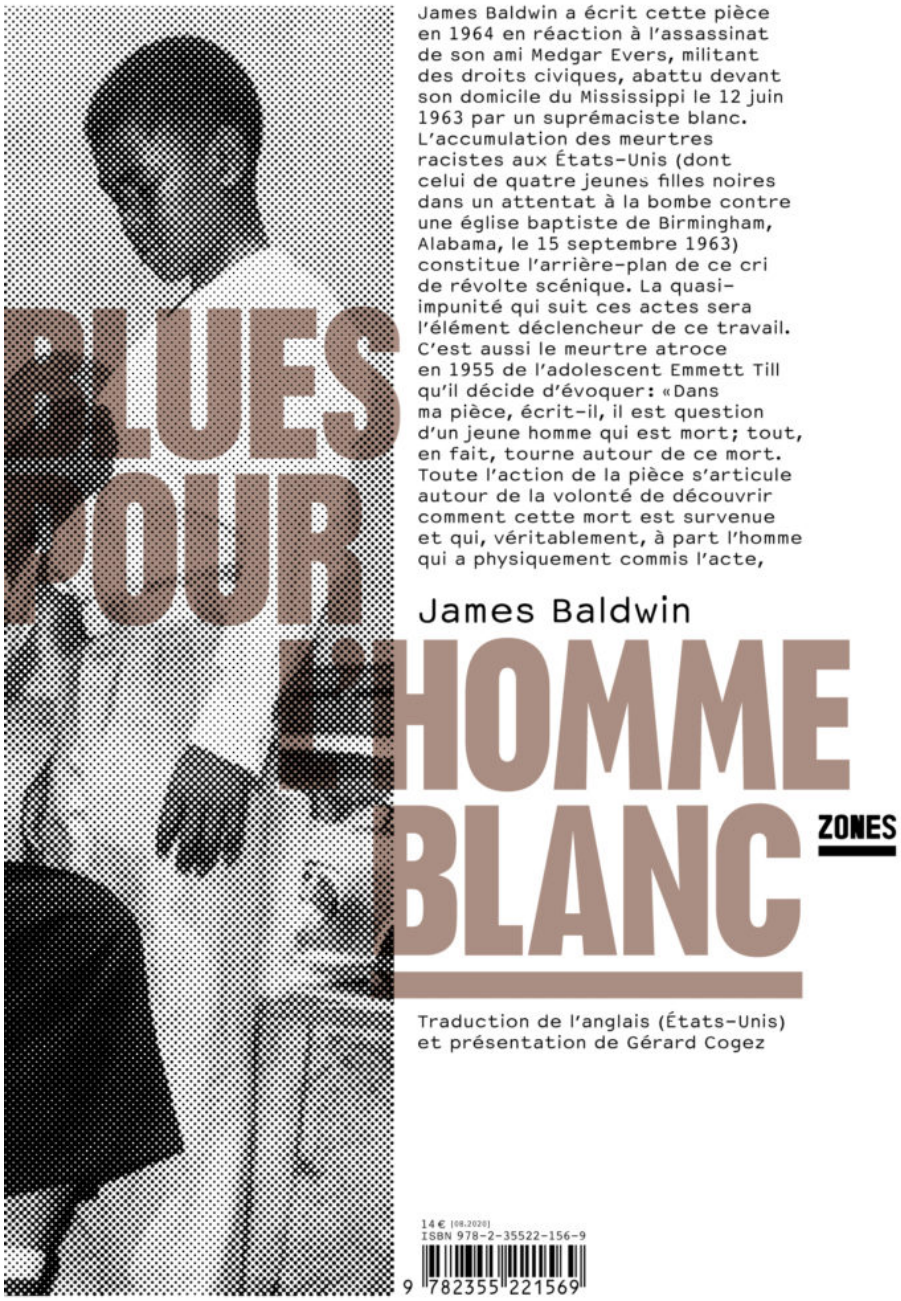
James Baldwin, *Blues pour l'homme blanc*, Paris, Zones, 2020 (traduction et présentation par Gérard Cogez).



Présentation du livre

James Baldwin a écrit cette pièce en 1964 en réaction à l'assassinat de son ami Medgar Evers, militant des droits civiques, abattu devant son domicile du Mississippi le 12 juin 1963 par un suprémaciste blanc. L'accumulation des meurtres racistes aux États-Unis (dont celui de quatre jeunes filles noires dans un attentat à la bombe contre une église baptiste de Birmingham, Alabama, le 15 septembre 1963) constitue l'arrière-plan de ce cri de révolte scénique. La quasi-impunité qui suit ces actes sera l'élément déclencheur de ce travail. C'est aussi le meurtre atroce en 1955 de l'adolescent Emmett Till qu'il décide d'évoquer :

> « Dans ma pièce, écrit-il, il est question d'un jeune homme qui est mort ; tout, en fait, tourne autour de ce mort. Toute l'action de la pièce s'articule autour de la volonté de découvrir comment cette mort est survenue et qui, véritablement, à part l'homme qui a physiquement commis l'acte, est responsable de sa mort. L'action de la pièce implique l'effroyable découverte que personne n'est innocent […]. Tous y ont participé, comme nous tous y participons. »

James Baldwin (1924-1987) est un écrivain africain-américain, auteur de romans, de nouvelles, de pièces de théâtre, de poésies et d'essais. Il est notamment l'auteur du roman *La Conversion* (1953), de l'essai *La Prochaine Fois, le feu* (1962) et de la nouvelle *Blues pour Sonny* (parue dans le recueil *Face à l'homme blanc*, 1965).

Gérard Cogez, professeur de littérature à l'université de Lille, a travaillé sur Michel Leiris et Aimé Césaire. Après avoir consacré divers travaux et articles à James Baldwin, il prépare actuellement sa biographie.

***

Sophie Coudray : Vous avez traduit et signé la préface de *Blues pour l'homme blanc* (*Blues for Mister Charlie*), une pièce de théâtre écrite par James Baldwin en 1964 et publiée pour la première fois en français en août 2020 aux éditions Zones. Pouvez-vous revenir sur les rapports qu'entretenait James Baldwin avec le théâtre et sur la place de cette forme d'écriture, ainsi que de cette pièce en particulier, dans son œuvre ?

Gérard Cogez : Baldwin entretenait des rapports plutôt conflictuels avec le théâtre tel qu'il existait aux États-Unis, à l'époque (qui s'étend sur plusieurs années) où il se met en tête d'écrire cette pièce. Il reprochait surtout à ce théâtre de proposer des spectacles qui se révélaient des plus indigents pour la plupart, en particulier sur le plan social et politique (le grand *coup de faux* de la « Commission d'enquête sur les activités anti-américaines » et le maccarthysmedes années 1947-1960 sont passés par là). Dès 1958, lorsque Elia Kazan l'incite à travailler pour le théâtre, il se montre réticent. Voici ce qu'il affirme dans sa petite préface à *Blues…* :

> « Je n'éprouvais pas alors — et c'est encore le cas aujourd'hui — beaucoup d'estime pour ce qui se passait sur les scènes américaines. Je ne suis même pas sûr qu'il s'agisse vraiment de théâtre ; cela me semble simplement être une série de productions commerciales éventées, répétitives et timorées. »

Il reproche en particulier au théâtre de son époque de ne pas accorder une place très enviable aux comédiens noirs, quels que soient par ailleurs leur talent ou l'étendue de leur capacité dramatique. Ils en sont réduits le plus souvent à interpréter les rôles qui sont les leurs dans la réalité, à savoir garçon d'ascenseur, femme de chambre, majordome, chauffeur de taxi, plongeur, porteur ou docker, avec toute la soumission et les stéréotypes de langage et de gestualité requis. Ce serait après tout plutôt positif que de montrer les Noirs dans les fonctions qu'ils occupent dans la réalité, si en même temps on ne les représentait pas comme des ectoplasmes, dénués de toute intériorité, de toute pensée. Et quand, par exception, on confie à ces comédiens un rôle plus élaboré, leur expérience, leur habileté d'acteur est « subvertie, sabotée, mise au service d'un mensonge […] parce que les réalités économiques, sexuelles, politiques et historiques [de leur vie] sont cachées sous

le tapis » (« Theater : the Negro in and out », 1961).

Cependant, le théâtre va certainement offrir à Baldwin une possibilité de mise en œuvre que le roman ne lui permet pas de satisfaire :

> « La vérité, écrit-il, à propos du dialogue, par exemple, du point de vue technique, c'est que vous essayez de faire dire aux gens ce qu'ils diraient, s'ils le pouvaient ; ensuite vous arrangez tout cela pour que ça ait l'air d'une véritable conversation. En fait, vous embellissez la réalité ; les gens ne parlent jamais comme dans les romans […], car il est impossible de reproduire fidèlement les propos des personnages comme le ferait le magnétophone. » (« Notes pour un roman hypothétique », *Personne ne sait mon nom*, Gallimard, 1963, p. 163).

C'est sans doute cette dimension technique, quasi *magnétophonique*, que le théâtre ouvre à l'écrivain. Et Baldwin avait indéniablement une capacité d'écoute et d'*enregistrement* particulièrement développée. La survie dans les rues de Harlem, où se déroulent ses jeunes années, en dépend. Il s'agit de tendre l'oreille à ce qui advient autour de soi. Il est impératif de bien saisir, outre le sens explicite des paroles prononcées, leurs sous-entendus, le ton sur lequel elles sont dites et les gestes qui les accompagnent. Le ghetto de Harlem est à cet égard un théâtre permanent, éminemment dangereux, auquel il fallait donc se montrer particulièrement attentif. Ceci dit, il est vrai qu'il existe une dimension dramatique dans ses romans, par la qualité de leurs dialogues en particulier ; certains d'entre eux (comme *La Conversion*) furent adaptés pour le théâtre, on ne dira pas aisément mais légitimement. Juste un exemple à cet égard, celui de *Just above my Head* (*Harlem Quartet*) roman de 1979, qui a été remarquablement adapté pour la scène française par Élise Vigier, en 2017.

Pour résumer, on peut affirmer qu'avec le théâtre, Baldwin s'offre une possibilité qui n'existe dans aucune autre forme d'écriture. Il oblige un public à regarder des personnages noirs en chair et en os — agissant, pensant, parlant, raisonnant, aimant, éprouvant des peurs, des espoirs, gueulant, souffrant, ironisant, ou critiquant la société dans laquelle ils vivent. En somme se comportant comme des êtres humains, sur lesquels, la plupart du temps, ledit public, du moins dans sa partie blanche — ou qui se croit telle — préfère ne pas attarder le regard.

> « Si l'on est un Noir, écrit Baldwin, ayant affaire à des gens qui, toute la journée, toute l'année, toute la vie, ne vous regardent jamais, il vient un jour où on doit comprendre ce qu'ils regardent. Ce n'est évidemment pas vous. Ce n'est pas vous, ce quelque chose qu'ils ne veulent pas voir. Et vous savez ce que c'est ? Eh bien oui, en définitive, il s'agit de leur propre mort, ou appelons ça un désarroi. Désarroi, c'est une excellente métaphore pour la mort. Le Blanc sait qu'il ne voudrait pas être moi. […] C'est ce qu'il a en tête quand il veut me maintenir à ma place. Si je n'y reste pas, tout est changé. Si je ne corresponds plus à ce que le Blanc pense que je suis, alors il lui reste à découvrir *qui* il est. »

Et la pièce, surtout au deuxième acte, montre des personnages — les Blancs — qui, effectivement, sont en proie, à propos des Noirs, à une panoplie de fantasmes rien moins que rassurants. Et il ne fait pas le moindre doute qu'une telle représentation fut, à cause de cela, un véritable « choc » (certains critiques emploient le mot) pour le public new-yorkais de l'époque.

S.C. : La pièce a été jouée à Broadway, dans un contexte d'effervescence des mouvements politiques noirs aux États-Unis. Quelle a été sa réception à l'époque ? Quelle fut la postérité de cette pièce, aux États-Unis, vis-à-vis de la réception de l'œuvre globale de Baldwin ? A-t-elle été rejouée par la suite ?

G.C : La pièce fut en effet créée à New York, Greenwich Village, en 1964 à l'*American National Theater and Academy* par la troupe de l'Actors Studio dans une mise en scène de Burgess Meredith, Rip Torn, et du grand metteur en scène belge Robert Cordier. Elle reçut pendant tout le temps où elle resta à l'affiche (plusieurs semaines) un excellent accueil et fit l'objet de très bonnes critiques, dans la presse écrite en particulier. Ce fut comme une sorte de fascination.

Ceci dit, il est vrai qu'elle a connu par la suite, aux États-Unis, une assez longue période de *traversée du désert*, comme toute l'œuvre de Baldwin, il faut bien le dire, jusqu'à ce que l'histoire la rattrape et la confirme, oh combien. Je parlais de « choc » lors de la création de la pièce à New York. Je fais l'hypothèse que c'est le désir, majoritaire dans le pays, de ne pas être confronté trop souvent, voire plus du tout, à ce type de choc, qui a rendu difficile que la pièce soit de nouveau montée, du moins dans l'immédiat. Et il s'agit, pour bien comprendre cette sorte de mise à l'écart durable, de prendre en compte, comme vous le dites, le contexte de l'époque où la pièce fut écrite et créée.

C'est une période d'intense mobilisation, en particulier dans États du Sud, où les Africains Américains protestent contre une ségrégation toujours très effective, alors même que les lois fédérales l'ont interdite. On voit, dans la pièce, des jeunes, revenant d'une manifestation parfaitement pacifique de leur part, mais qui n'en ont pas moins essuyé les violences d'une répression absolument féroce. Ces jeunes commencent à s'interroger sur l'efficacité de leur façon de protester :

> « Nous manifestons — sans violence — depuis plus d'un an maintenant, […] nous avons payé je ne sais combien de milliers de dollars d'amende, Jérôme est toujours à l'hôpital, et nous savons tous que Ruthie ne sera plus jamais la petite nana pétulante qu'elle était. […] Et nous ne pouvons *toujours* pas obtenir de licence pour être électricien ou plombier » (p. 38).

Car le fond de la question ségrégationniste se situe bien là, sur le terrain social, de l'emploi, de l'éducation, de la santé, et c'est la raison pour laquelle en 1964, cette mise à l'écart de 12 % de citoyens américains a encore de beaux jours, de belles décennies devant elle ! D'autre part il faut sans doute prolonger ce contexte de la pièce jusqu'à la fin des années 1960. En 1965, auront lieu les grandes émeutes, ayant entraîné des dizaines de morts, de Detroit, de Newark et de bien d'autres grandes villes américaines ; toujours en 1965, Malcolm X sera assassiné, puis ce sera le tour de Martin Luther King en 1968.

Avec cette pièce, Baldwin a fait la démonstration que le chemin serait sans doute encore long avant que les choses changent en profondeur. La réalité ne confirmait et ne confirme que trop bien ce relatif désespoir dont la pièce est empreinte. Il ne reviendra plus par la suite à cette forme d'expression. Il doutait de sa capacité à modifier les idées d'un public que les événements de la seconde moitié des années 1960 avaient conduit à un indéniable

repli.

J’ajoute que j’ai mieux compris ce qu’a pu être le rejet de la pièce dans les décennies suivantes, aux États-Unis, en prenant connaissance d’une « critique », si l’on peut employer ce terme, commise très récemment en France après la publication de *Blues pour l’homme blanc*, dans un ensemble, il faut le dire, plutôt favorable. Prise de conscience très salutaire pour moi, qui m’assoupissais sur l’idée légèrement anesthésiante d’un consensus à l’égard de la pièce. Eh bien non, elle peut encore déclencher, ce qui est plutôt rassurant, des réactions d’une rage inouïe.

Au point de faire regretter à une écumante commentatrice (peu importe son nom) qu’un « tombereau de tomates » (*sic*) n’ait pas été jeté sur la scène lors de sa reprise à Londres par la compagnie Talawa en 2004, dans une mise en scène de Paulette Randall. Eh non, elle y fut même très bien accueillie ! Il se trouve que Baldwin y a remarquablement mis en scène la situation politique de 1964, les relations existant entre Blancs et Noirs ; malgré ce qu’il pouvait craindre quant à ses capacités de dramaturge, il l’a fait avec une grande habileté et le choix d’une forme dramatique dynamique, d’une approche très inventive.

Cette pièce a continué à être jouée, presque en catimini, sur les campus américains, ou dans des théâtres à audience relativement confidentielle, mais elle a poursuivi son chemin, souterrainement, comme la *vieille taupe* que nous connaissons. Et nul doute qu’elle ne refasse surface, compte tenu de son incomparable adéquation à la réalité. Sur les scènes francophones en particulier, espérons-le. Remarquons enfin que la pièce fut jouée en 1965 au *Théâtre Dramatique Royal* de Stockholm, dans une mise en scène de Ulf Palme. Ce théâtre était alors dirigé par un certain Ingmar Bergman.

Très récemment, le comédien et metteur en scène Jacques Allaire a décidé de mettre la pièce au programme d’une formation pour actrices et acteurs à l’ENSAD de Montpellier. Il s’en explique ainsi :

> « Il s’agit d’un texte puissant dont le propos me paraît aujourd’hui hautement essentiel. […] Si le propos est fort, la forme est également passionnante. Débarrassé du naturalisme mais ancré dans une psychologie humaine complexe […], ce texte permet autant de poser la question de la responsabilité, de la participation, que celle du regard, et de la représentation. Les actrices et acteurs seront confrontés avec moi à ces problèmes dans une mise en œuvre des conditions de la représentation et forcément ce sera une mise en abîme qui, si elle devait puiser dans le cinéma serait davantage inspiré par Jean Rouch que par le mélodrame hollywoodien » (voir le site de l’ENSAD-Montpellier).

Jean Rouch, réalisateur de *Moi, un Noir*, en 1957, voilà sans nul doute une référence qui n’aurait pas déplu à Baldwin !

S.C. : *Blues pour l’homme blanc* porte sur le meurtre d’un homme noir, Richard, par un commerçant blanc, Lyle Britten, et procède par sauts temporels, afin de nous montrer la trajectoire des personnages avant le meurtre et après celui-ci – jusqu’au procès et à la relaxe de Lyle Britten.

Pouvez-vous dire quelques mots de ce qu'est, d'un point de vue formel, esthétique, le théâtre de James Baldwin ? Vous défendez notamment le fait que cette pièce mériterait d'être jouée, au même titre qu'*Une tempête* d'Aimé Césaire. Pouvez-vous situer Baldwin dans la constellation des dramaturgies noires de cette époque ?

G.C : La pièce se présente comme une véritable *instruction* au sens judiciaire du terme. Elle s'attache à montrer, ce qui n'est pas chose aisée, ce qu'aurait pu être un véritable examen des faits, de tous les tenants et aboutissants, de tous les éléments d'un meurtre explicitement raciste. Et elle met au jour la contradiction flagrante entre ce que dévoile — ce qu'aurait pu dévoiler — une semblable exploration et le verdict final. Dans une intrigue relativement simple, action, situations et personnages n'en prennent que plus de relief.

Tout est dit dès la première scène, qui est celle du meurtre, mais tout reste à dire de ce qui a pu mener à une telle issue, entre deux protagonistes que tout oppose, mais qui, au fond, auraient dû se contenter, l'un et l'autre, de rentrer à la maison, comme l'affirme Richard avant d'être assassiné. Seulement voilà : l'un est noir et n'a pas su *rester à sa place* et l'autre est blanc, et ne peut tolérer, sans une réponse violente — ce serait se mettre au ban de sa communauté — qu'un Noir ne lui montre pas le respect qui lui est dû. Certains ont pu qualifier cette pièce de « théâtre de la vérité » : c'est en effet de cela qu'il s'agit et de tous les moments par lesquels il faut en passer pour provoquer ce lent dévoilement. Les discours eux-mêmes, dans leur variété, caractérisent bien l'appartenance des personnages et les références qui leur donnent forme.

Si l'on évoque la question de l'identification, il faut insister sur ce qu'affirmait Gérard Noiriel qui souhaitait une étroite collaboration entre le dramaturge et l'historien et/ou le sociologue :

> « On peut mobiliser toutes les études du monde pour démontrer la « stupidité » du racisme, on ne parviendra pas pour autant à convaincre ceux qui l'alimentent d'abandonner leurs préjugés. Pour être efficace, il faut parvenir à susciter le doute chez le spectateur, ébranler ses certitudes pour provoquer en lui le besoin d'en savoir plus. Et cela n'est possible qu'en travaillant avec les artistes. Ce qui est *prouvé* dans la recherche doit être *éprouvé* par le public. La connaissance est ainsi mise au service de la reconnaissance de soi, de façon à ce que les spectateurs puissent se dire à la fin du spectacle, pour reprendre une formule de Jean-Paul Sartre : « Le sauvage que je vois sur la scène, c'est moi. » » (*Histoire, Théâtre et Politique*, Agone, 2009, p. 176-177).

On peut affirmer que *Blues pour l'homme blanc* se situe exactement sur ce terrain et qu'il parvient remarquablement à susciter cette forme d'identification, qui n'est certes pas facile à atteindre dans la mesure où les personnages qui nous y invitent sont rien moins qu'agréables, ouverts ou subtils dans leurs propos. Nous retrouvons dans les échanges entre Blancs des affirmations affligeantes qui signent le discours raciste dans ce qu'il a de plus grossier et fruste et qui correspondent indéniablement à ce qu'est ce discours dans la réalité : le Noir est un animal, obsédé sexuel, enclin à la violence, auquel les Blancs ont tout apporté, dont les femmes blanches peuvent légitimement avoir peur, et qu'il convient donc de tenir à l'écart, à tout prix. Aussi étrange que cela paraisse, même s'ils ne l'avoueront jamais publiquement, tel est effectivement le type de positions par lesquelles les Blancs même les plus « libéraux » de l'époque peuvent être encore secrètement habités. Surtout

lorsqu'on leur fournit l'alibi de la criminalisation des victimes.

Baldwin montre néanmoins, surtout dans l'acte III, que sous des dehors qu'ils veulent avenants, moraux, voire puritains, ces personnages, très attachés par ailleurs à la religion, cachent des motivations, des désirs peu avouables, et certes assez pitoyables. C'est la fonction que vont revêtir les monologues intérieurs qui apparaissent à l'acte III. La femme du meurtrier par exemple, Jo Britten, se montre, dans sa rumination (p. 120), comme une femme qui avance en âge et qui ne souhaite rien tant que de prendre époux, pour ne pas rester « vieille fille », comme on disait alors. C'est ce qui va provoquer son mensonge grossier lors du procès — la prétendue tentative de viol par la victime Richard — pour aboutir à la relaxe de son époux, à propos duquel elle n'est cependant pas dupe, comme nous l'indiquent certaines de ses remarques par ailleurs.

Toujours sur cette question de l'identification, d'autres personnages entraînent, il est vrai, plus volontiers l'adhésion : ce sont en particulier Mère Henry et Juanita. La première, qui appartient à la première ou à la seconde génération après l'esclavage, se situe du côté des positions de Martin Luther King, avec un discours temporisateur et contre la violence, et la seconde, jeune fille des années 1960, fait preuve, quant à elle, d'une légitime révolte contre l'éternelle répétition des exactions racistes, allant même jusqu'à adopter la coiffure dite « Mau-Mau », en référence aux mouvements insurrectionnels du Kenya.

Dans la dramaturgie noire de l'époque, il n'y a guère d'exemple de cette confrontation directe entre Blancs et Noirs telle qu'elle apparaît dans *Blues…* Le Blanc est certes présent dans le théâtre noir, mais rarement dans cette perspective où les deux communautés sont représentées sur la scène avec cette présence à peu près également répartie. Dans la plupart des cas, il s'agit davantage de commentaires décalés dans le temps à propos de situations certes marquées au coin de l'injustice, mais sans qu'elles fassent l'objet d'une opposition franche de la part des protagonistes noirs.

Pour ne prendre qu'un exemple, on peut parler d'*A raisin in the Sun*, pièce de Lorraine Hansberry qui était une amie de Baldwin. La dramaturge, dont la pièce est créée en 1959, montre les difficultés, et l'impossibilité *in fine*, qu'éprouvera une famille noire, dont la matriarche reçoit une forte somme d'argent d'une compagnie d'assurances, à s'installer dans un nouveau quartier, plus enviable que le ghetto. Les Blancs de ce quartier s'opposent en effet à cette installation, signe pour eux d'une dévalorisation de leur environnement.

Il est certain que Baldwin connaissait et appréciait le théâtre du grand poète et essayiste Langston Hughes, son aîné ; il connaissait également le théâtre de ses cadets comme Amiri Baraka (précédemment LeRoi Jones), avec qui les relations furent au début un peu tumultueuses. Mais rien, dans cette production théâtrale qui suscite vraiment son enthousiasme. Il n'y sent pas suffisamment la prise en mains par les Noirs de leur propre destinée. Ce sont les conditions d'un tel mouvement qu'il tente, pour sa part, de montrer.

Je soutenais qu'en effet il y a certainement une expérience des plus intéressantes à tenter dans la mise en scène de cette pièce en français. Elle aura évidemment une tout autre résonance qu'en anglais et sera sujette à d'autres orientations de l'interprétation. On sait d'ailleurs qu'une traduction est déjà en elle-même une interprétation. Mais il sera évidemment à noter que les points de convergence ne manquent pas non plus, qui peuvent donner à réfléchir sur toutes les situations d'oppression.

J'avais évoqué le cas d'*Une tempête* de Césaire, dans la mesure où dans cette réécriture de Shakespeare, (parue en 1969), Césaire s'était clairement proposé de mettre en scène les

événements des États-Unis, en concevant Caliban comme un Noir qui, à force d'être mal traité par Prospero, glisse progressivement de la servilité à une franche rébellion.

S.C : Vous écrivez que l'objectif de Baldwin est de mettre au jour « les mécanismes de l'aliénation à l'œuvre chez les "petits blancs" ». Quelle forme cette mise au jour prend-elle dans la pièce ?

G.C : C'est évidemment le personnage de Lyle Britten, le meurtrier, qui manifeste avec le plus de netteté cette aliénation. « Petit blanc », ce n'est certes pas ainsi que se voit l'intéressé. Son aliénation est évidemment liée à son manque total de lucidité quant à ce qui va peut-être contribuer à le déclasser socialement, alors qu'il est un adepte de ce que l'on a appelé le « rêve américain », c'est-à-dire, pour faire bref, celui de l'ascension sociale, pour peu que l'on y soit disposé. Comme s'il suffisait de le vouloir. Mais son obnubilation raciste va contribuer à le mettre en difficulté, dans la mesure où les Noirs qui composent la quasi-totalité de sa clientèle ont décidé de boycotter son magasin, après le premier meurtre qu'il a commis et le mépris qu'il manifeste à leur égard.

Alors oui, « aliénation », parce qu'il oppose un déni à l'étroite interdépendance qui le lie aux Noirs. Alors qu'il est parfaitement lucide par ailleurs au sujet de la différence sociale entre le milieu dont il est issu et celui où est né Parnell, un fils de la bourgeoisie de la ville. « Aliénation » encore parce que, dans une sorte de retournement significatif, si la faillite survient, il pourra en accuser les Noirs et se considérer comme leur victime. « Aliénation » toujours, parce que comme la plupart des Blancs de la ville, il est tourmenté par une peur fantasmatique de ses concitoyens noirs, qu'il cache sans doute mieux que les autres, mais qui l'atteint peut-être davantage. C'est la peur, souvent décrite par Baldwin dans ses essais, que les Noirs décident un jour de ne plus accepter le traitement qui leur est fait et entreprennent d'infliger en réponse ce même traitement aux Blancs.

« Aliénation » dans le fait de nier que les deux meurtres qu'il a commis aient une quelconque importance et puissent entraîner une sanction ; aliénation dans l'absence apparente de culpabilité, ce qui ne veut pas dire qu'il n'en soit pas hanté inconsciemment. Pour résumer, plus ce personnage « chosifie » (pour reprendre un terme de Lukacs) ses concitoyens noirs, plus il se réifie lui-même, dans une sorte d'obscurantisme croissant. Aliénation, enfin, dans le fait que Lyle Britten est étroitement lié au groupe qui apparemment le soutient avant le procès.

La séquence la plus significative, à cet égard, se situe au début de l'acte 2, lorsque toute la petite communauté religieuse vient lui rendre visite pour l'assurer de sa pleine solidarité dans l'*épreuve* qu'il va traverser. Ces gens sont des meurtriers par procuration, pas mécontents au fond qu'un autre endosse la responsabilité effective du meurtre, mais ils en sont les complices actifs. Il y a évidemment parmi eux des membres du Ku-Klux-Klan, si l'on en croit l'allusion de Parnell qui salue le départ de l'un d'eux par un ironique : « Salut, Ellis. Au prochain Halloween » (p. 94). Ces gens verraient d'un très mauvais œil que le meurtrier, cédant on ne sait à quel remords, ou *Blues*, très improbable, en vienne à *craquer* lors du procès en n'assumant plus, avec la fermeté nécessaire, sa position d'innocent *a priori*, parce que blanc. Il se mettrait ainsi au ban d'une collectivité qui le constitue : c'est la figure que donne Baldwin à l'étau dans lequel est pris Lyle Britten. Comme il l'écrit dans *La Prochaine fois, le feu* :

> « Ils [les Blancs] restent en fait pris au piège dans une histoire qu'ils ne comprennent pas. Et jusqu'à ce qu'ils l'aient comprise, ils ne pourront se dégager. Il leur a fallu croire pendant de longues années et pour d'innombrables raisons que les Noirs étaient inférieurs aux Blancs. » Et comme le dit Parnell à son ami Meridian : « Il souffre… d'être dans l'obscurité, de recéler en lui des choses qu'il ne peut nommer, auxquelles il ne peut faire face et qu'il ne peut contrôler » (p. 77).

S.C. : La pièce est structurée autour d'espaces scindés, presque hermétiques. On alterne entre les scènes chez les Blancs et celles chez les Noirs. Seul un personnage, Parnell James, un Blanc qui se veut « allié » des Noirs tout en continuant de côtoyer l'assassin présumé de Richard et en conservant la confiance des personnages blancs, circule entre ces deux espaces. Il sert d'intermédiaire en somme. Ce personnage occupe une place centrale et, dans le même temps, il est pétri de contradictions et le rôle qu'il joue dans le procès de Britten (jusqu'à la dernière scène) est quelque peu déroutant pour ne pas dire dérangeant.

Pouvez-vous revenir sur cette figure de Parnell et sur l'importance de ce dernier dans la démonstration que souhaitait faire Baldwin de cette « aliénation à l'œuvre chez les "petits blancs" » ?

G.C : Le personnage de Parnell est, en effet, celui qui a fait couler le plus d'encre. Je ne dirai pas qu'il « conserve la confiance des personnages blancs », c'est en fait le contraire qui se produit. Dans la même séquence du début de l'acte 2 dont je viens de parler, il fait l'objet de menaces à peine voilées de la part des amis du meurtrier, parce qu'il a souhaité, entre autres démarches *scandaleuses*, que des Noirs participent au jury qui va juger le cas de Lyle. Ces menaces déclenchent d'ailleurs chez Parnell une violente réplique :

> « Qu'est-ce que c'est que cette irresponsabilité que vous ne tolérerez plus ? Et si vous ne la tolérez plus, qu'est-ce que vous allez *faire* ? […] Me châtrer ? Me brûler ? Vous couvrir de draps blancs et venir brûler des croix devant ma maison ? » (p. 89).

C'est en effet un personnage qui peut créer chez le lecteur / spectateur un certain malaise. On se rend compte assez vite qu'il n'a guère de doute quant à la culpabilité de son « ami » Lyle. Il le connaît bien, il connaît les circonstances dans lesquelles il a commis son premier meurtre d'un Noir, il n'ignore rien de la violence dont il est capable avec les femmes noires. Alors pourquoi continue-t-il à le fréquenter ? Sans doute par une sorte de paresse, de prolongation d'une relation qui a uni les deux hommes depuis leur plus jeune âge et qui se poursuit peut-être dans la mesure où Parnell fut longtemps attentif à l'appartenance sociale défavorisée de Lyle :

> « C'est un pauvre Blanc. Les Blancs pauvres sont autant victimes que les Noirs dans cette région du monde ! » (p. 76).

En supposant même que cette affirmation soit juste, ce qui est loin d'être le cas, faut-il en faire pour autant une circonstance atténuante ? Les deux hommes furent surtout compagnons de beuverie et de débauche dans leur jeunesse, pas si lointaine. Parnell demande à Lyle, lors d'un épisode significatif, pourquoi celui-ci a semblé tenir tellement à le fréquenter et Lyle lui répond :

> « Je m'demandais ce qui faisait que t'étais plus intelligent que moi. Je suis devenu ton pote pour le savoir. […] — Parnell : Est-ce que t'as trouvé ? Lyle : Ouais, t'es plus riche ! » (p. 113).

Il reste que Baldwin a sans doute voulu l'ambiguïté du personnage, pour éviter de lui conférer une sorte d'aura de perfection qui ne correspond à aucune réalité. N'oublions pas que le lieu où se déroule l'action est une petite ville où, par définition, tout le monde se connaît. Entre Lyle et Parnell, la rupture sera consommée à la fin du procès, lorsque Parnell doit se rendre à l'évidence de la culpabilité de l'autre. C'est un véritable parcours que ce personnage aura dû effectuer. Son évolution est assez patente tout au long de la pièce. Ce faisant, il perd la confiance des Blancs, sans gagner celle des Noirs sauf peut-être à la toute fin de la pièce. Au début du procès, lorsque Parnell est appelé à la barre, les deux *chœurs* sont presque d'accord pour le rejeter :

> « Du côté des Blancs : Voici venir l'ami des Nègres ! […] C'est triste de voir un homme se retourner contre les siens !
>
> Du côté des Noirs : Voyons comment s'en sort l'ami des Noirs ! […] Je ne lui fais pas confiance. Je ne lui ai *jamais* fait confiance ! *Pourquoi* ? Parce qu'il est *blanc*, voilà pourquoi ! » (p. 149).

Il est vrai qu'il va tergiverser lors du procès, et ne pas se montrer à la hauteur de ce qu'il pense vraiment. Il est peut-être découragé de constater que de toute façon les jeux sont faits, face à un procureur qui instruit à charge… contre la victime. Mais même si c'est sans doute trop mollement, il choisit son camp. Le *Chœur* noir ne s'y trompe pas, de même que Lyle après le procès. À plusieurs reprises, Parnell peut être considéré comme le *porte-parole* de Baldwin. Lorsque Meridian, le père de Richard, la victime, affirme sa certitude de la culpabilité de Lyle Britten, Parnell lui rétorque qu'il ne s'agit pas de procéder avec l'accusé blanc « de la même façon que les Blancs de cette ville chaque fois qu'un Noir passe en jugement » (77). On retrouve une position voisine de Baldwin dans *La prochaine fois, le feu* :

> « J'ai beaucoup à cœur, écrit-il, de voir les Noirs américains conquérir leur liberté ici aux États-Unis. Mais leur dignité et leur santé spirituelle me tiennent également à cœur et je me dois de m'opposer à toute tentative des Noirs de faire aux autres ce qu'on leur à fait. »

S.C. : Vous soulignez dans la préface l'importance de l'entrelacement des

rapports sociaux de race et des rapports économiques. De quelle manière cela est-il mis en jeu dans *Blues pour l'homme blanc* ?

G.C. : Les rapports sociaux de race, pour reprendre votre expression, se caractérisent essentiellement comme des rapports de domestiques à maîtres, pour les générations qui précèdent celle des jeunes des années 1960. Et ce sont des rapports tellement anciens — ce furent ceux qui ont régné durant l'esclavage et qui ont perduré après la déclaration d'*émancipation* de 1865, pour des raisons économiques —, tellement ancrés dans l'habitude des Blancs que ceux-ci ne comprennent pas les changements qui sont en train de se produire chez les jeunes, qui n'acceptent plus cette fonction de personnel dévoué. Nous voyons, dans la pièce, une femme de l'entourage des Britten se souvenir de sa nounou noire avec une émotion sans doute non feinte, mais dans une totale incompréhension de ce qu'étaient en réalité leurs rapports :

> « Elle nous a pour ainsi dire élevés, elle chantait pour nous endormir le soir. […] Je ne me souviens pas d'un mot de travers ou d'une manifestation malveillante pendant tout le temps qu'elle fut avec nous. […] Et puis un de ses fils a été tué ; il avait mal tourné, exactement comme ce garçon dont les funérailles vont avoir lieu » (p. 86).

Baldwin a souvent exprimé, dans ses essais ou ses romans, la difficulté pour les parents noirs, compte tenu de la lourdeur des tâches qui leur sont assignées, des humiliations qu'ils ont à subir à l'extérieur, de leurs salaires dérisoires, d'élever leurs enfants pour les préserver des dangers qui les guettent. Ils ont à la fois à les mettre en garde contre les menaces que les Blancs font peser sur eux, s'ils manifestent trop ouvertement leur désir de liberté, mais ils doivent en même temps leur expliquer que l'image que les Blancs tentent de leur donner d'eux-mêmes n'est pas juste et qu'ils ne doivent surtout pas l'accepter comme telle. Et de plus en plus de jeunes Noirs vont évidemment surtout suivre cette seconde orientation. Richard, le jeune homme abattu par Lyle Britten, est convaincu que sa mère, dans l'hôtel où elle travaillait comme femme de chambre, a été assassinée par des Blancs aux avances desquels elle résistait, sans doute poussée dans l'escalier où elle s'activait.

La pièce ne précise pas si cette accusation est fondée, mais vraie ou non, elle est tout à fait plausible, la violence exercée ici en l'occurrence pouvant aisément passer pour un accident. Richard a mal vécu que son père Meridian, parce que noir, ait été réduit à l'impuissance au moment où il s'est agi de savoir ce qui s'était réellement passé dans cet hôtel. Malgré les huit années passées à New York, il n'a évidemment pas oublié ce terrible événement et c'est un jeune homme très combatif qui revient dans sa ville natale. Il veut faire comprendre aux Blancs que le ton a changé chez les jeunes : d'une part, ils n'accepteront plus les emplois de domestiques soumis et mal payés, d'autre part, ils ne se laisseront plus traiter comme le firent leurs aînés.

S.C. : Cette pièce marque selon vous le rapprochement de Baldwin avec Malcolm X, à un moment où le modèle proposé par Martin Luther King ne viendrait plus répondre à l'urgence et à la violence de la situation vécue par les Noirs aux États-Unis. Pourriez-vous développer sur ce tournant dans le parcours de

Baldwin ?

G.C. : La réponse est en rapport avec la précédente. Le titre de l'essai *La Prochaine fois, le feu*, publié en 1963, à lui seul est déjà explicite. En fait la pièce *Blues pour l'homme blanc*, peut déjà être considérée comme le résultat d'une assez longue délibération, menée par Baldwin depuis le milieu des années 1950 :

> « Le pays, affirmait Baldwin en 1963, en est arrivé à un stade où le Noir ne peut plus contenir la révolte. […] On ne peut survivre à tant de coups, tant d'humiliations, tant de désespoir, tant de promesses non tenues, sans que quelque chose ne cède. Les êtres humains ne sont pas naturellement non-violents » (James Baldwin, Malcolm X, Martin Luther King, *Nous, les Nègres*, La Découverte, 2007).

La pièce montre cette difficulté dans une scène où le pasteur Meridian enseigne à ses jeunes étudiants certaines méthodes pour garder son calme malgré les insultes, voire les coups, lors des manifestations. Nous savons que certaines de ces techniques étaient effectivement enseignées dans les groupes entourant M. L. King, comme celui-ci le reconnaît. Dans la pièce, lors d'une répétition où ils s'entraînent à faire face à ce genre de circonstance, les étudiants ne parviendront pas à se contenir très longtemps et ils en seraient venus aux mains, sans l'intervention du pasteur. Celui-ci va d'ailleurs évoluer dans son attitude jusqu'au moment où il se convaincra qu'une fois de plus un crime commis contre un Noir (il s'agit ici en l'occurrence de son fils) va rester impuni. À la fin de la pièce, il abrite désormais sous son pupitre, en plus de la Bible, une arme à feu.

La pièce reprend parfois mot pour mot certaines des affirmations de Malcolm X. Un seul exemple. Lorsque Jo Britten menace Lorenzo, un des étudiants noirs, de le faire envoyer en prison pendant des années pour s'être trouvé avec Richard, lors de la rixe de celui-ci avec Lyle, Lorenzo répond :

> « Nous sommes en prison depuis des années » (p. 112). Malcolm X répond en 1963 à l'un de ses interlocuteurs, lors d'une interview : « Je pense qu'il y a une chose que vous devriez comprendre, c'est qu'en Amérique il y a 20 millions de Noirs qui sont tous en prison. […] Si vous naissez en Amérique avec la peau noire, vous naissez en prison » (*Nous les Nègres*, p. 62).

Un certain nombre de personnages noirs de la pièce, principalement les jeunes, dressent parfois la liste de tous les mauvais traitements que leurs parents ont subi et qu'ils continuent à subir eux-mêmes et cela suffit pour qu'on les soupçonne de prôner la violence et d'attiser la haine, comme le dit le chœur des Blancs pendant le procès. C'est un comble qui est dénoncé par Malcolm X :

> « C'est seulement quand le Noir commence à énumérer tout ce que les Blancs lui ont fait au cours de l'histoire, que l'homme blanc astucieux, maître des moyens d'information et de propagande fait croire que les Noirs aujourd'hui prêchent une espèce de haine » (*Ibid.*). Quelques années après la marche sur Washington de 1963 (« *I have a dream* »), revenant sur l'événement, Baldwin l'affirme nettement : « Malcolm était très caustique quand il parlait de la

> marche ; il l'appelait un attrape-nigaud. Je pense qu'il avait raison. » (*Chassés de la lumière*, p. 140).

Donc, effectivement, nous pouvons dire que, dans cette pièce, Baldwin oscille entre la grande admiration qu'il voue à Martin Luther King et la justesse qu'il reconnaît aux positions de Malcolm X. Il écrira, quelques années après *Blues pour l'homme blanc*, un scénario, que nous connaissons en français sous le titre de *Le Jour où j'étais perdu*, et qui raconte l'histoire de Malcolm X, de ses origines, des épreuves terribles traversées, de son cheminement politique. Le film prévu pour Hollywood ne fut évidemment jamais tourné. Baldwin appréciait particulièrement la capacité chez Malcolm X d'exprimer la révolte authentique du peuple noir :

> « Malcolm parlait d'un présent amer et irréfutable. […] C'était de la plus grande importance pour les Noirs de l'entendre, pour qu'ils ne désespèrent pas. C'était important qu'ils sachent qu'il existait quelqu'un de semblable à eux, dans la vie publique, pour dire la vérité sur leur condition » (*Chassés de la lumière*, p. 100).

Tant il est vrai que « Malcolm X sent la colère du peuple noir. Du fait de son origine sociale, il comprend mieux que d'autres l'état d'esprit des « masses noires » et sait que le mouvement des droits civiques est en train de faire céder une nouvelle digue de la soumission » (Saïd Bouamama, *Figures de la révolution africaine*, Zones, 2014, p. 231).

Ajoutons que Baldwin ne partage pas le moins du monde le reproche de violence qui est adressé à Malcolm X pour le déconsidérer. Les jeunes de la pièce se retrouvent effectivement dans certaines de ses positions, surtout lorsqu'il s'agit de ne plus laisser sans réponse le terrorisme sauvage que les Noirs ont à subir. Une tentative mise en œuvre sans doute par des membres du Ku-Klux-Klan pour faire exploser une maison la nuit en détériorant les conduites de gaz, est interrompue par un chien de garde et un homme qui regrette que son fusil se soit enrayé. Le jeune Lorenzo ironise, ce faisant, sur le manque de moyens de défense approprié des gens du quartier noir :

> « Dis-leur de se mettre à genoux et d'utiliser leurs bibles comme boucliers ! » (p. 68).

S.C. : Il a été reproché à *Blues pour l'homme blanc* son manichéisme. La lecture de cette pièce révèle cependant des caractères et des rapports entre les personnages plus complexes que cela. Que pensez-vous de cette critique ?

G.C. : « Manichéisme » : on peut évidemment considérer cette critique comme un grand classique du reproche injuste. Celui qui dénonce une situation (écrivain, sociologue, historien…) se voit accuser d'en être l'auteur, ou du moins de la susciter, en en dévoilant les tenants et les aboutissants ! Comme le fait remarquer Étienne Balibar :

> « On entend de plus en plus souvent des esprits « raisonnables », qui n'ont rien

> à voir avec tel ou tel mouvement extrémiste, expliquer que « c'est l'antiracisme qui crée le racisme » par son agitation, sa façon de « provoquer » les sentiments d'appartenance nationale de la masse des citoyens » (Étienne Balibar, Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Classe*).

Car enfin que peut-on imaginer de plus manichéen que la ségrégation ? Le racisme est évidemment le stade suprême du manichéisme. On voit par exemple, dans la pièce, les Blancs envisageant leurs rapports avec les Noirs comme une activité de vigilance de tous les instants, comme la mise en œuvre d'une véritable prophylaxie. Ceci, bien entendu, au nom de l'intérêt bien compris des deux communautés :

> « Maintenant, on nous dit d'envoyer nos enfants *à l'école* avec les nègres. Enfin tout le monde sait qu'ça n'marchera pas, que plus personne ne sera éduqué, ni Blanc ni Noir. Les Nègres ne peuvent pas recevoir le même enseignement que les Blancs, ils n'ont pas les mêmes *centres d'intérêt*. » Qui est manichéen dans cette déclaration marquée au coin de l'hypocrisie la plus totale ? Comme si la personne qui fait cette remarque était préoccupée le moins du monde par la bonne éducation à transmettre aux Noirs !! L'aversion primordiale est ici le *mélange des races*. À quoi Parnell répond : « *Mélange des races* ! Mesdames et Messieurs, ne croyez-vous pas que tout le monde se fout de la personne avec qui vous couchez ? […] Je n'ai jamais dit un mot sur le mélange des races. J'ai parlé de la justice sociale » (p. 90).

Mais ici Parnell n'ignore pas qu'il prêche dans le désert, que la graine qu'il sème ne croîtra pas. En revanche Baldwin peut encore espérer que, dite sur la scène par un homme blanc convaincu, cette réplique peut donner à réfléchir, sait-on jamais ?

Et vous avez raison de dire que Baldwin, dans *Blues…*, sape cette critique, comme il l'a fait dans ses essais et ses romans. Alors, bien entendu, on voit dans la pièce les Blancs vivre de leur côté et les Noirs de même. Mais c'est exactement de cette façon que les choses se déroulent, dans une société d'oppression, entièrement dirigée par les Blancs, et qui est telle que les Blancs l'ont voulue. Dès lors, ne nous étonnons pas que ceux-ci restent fermes sur leurs positions pendant toute la durée de la pièce. Ils se croient dans leurs droits, confortés comme ils le sont par l'idéologie dominante. En revanche bien des personnages noirs évoluent pendant les quelques semaines que dure l'action. Ils cherchent leur voie et le moyen le plus efficace de mettre un terme à leur effroyable situation.

Prenons l'exemple de Richard pour finir : nous le voyons, au début de la pièce, revenir de New York avec la haine rivée en lui, désireux d'exercer une prompte vengeance pour la mort de sa mère. Il est porteur d'un révolver qu'il refuse de remettre à sa grand-mère ; celle-ci craint le pire de sa part, surtout lorsqu'elle l'entend dire : « Je suis sûr comme l'enfer de supprimer l'un de ces salauds en même temps que moi » (p. 56). Et puis, quelque temps plus tard, il confie ce révolver à son père. C'est donc désarmé qu'il sera abattu, comme ce fut le cas pour la quasi-totalité des meurtres de cette nature. Avant de mourir, il tient même un discours très sensé, où il revient sur ses positions trop tranchées du début. Il s'adresse au futur meurtrier :

> « Pourquoi tu n'rentres pas chez toi ? En me laissant rentrer chez moi. A-t-on besoin de toute cette merde ? Ne peut-on vivre sans ça ? […] Non j'suis pas ivre.

> Je suis seulement fatigué. Fatigué de cette guerre. Qu’est-ce que t’essaies de prouver ? Qu’est-ce que j’essaie de prouver ? »

Mais il n’y eut évidemment pas moyen de faire entendre raison à cet homme obnubilé depuis longtemps par sa prétendue supériorité.

*

Entretien réalisé par Sophie Coudray.