

Pascale Berloquin-Chassany

## Le poids de l'apparence dans le monde noir. Un héritage africain à l'heure de la globalisation aux États-Unis

---

### Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

---

### Referencia electrónica

Pascale Berloquin-Chassany, « Le poids de l'apparence dans le monde noir. Un héritage africain à l'heure de la globalisation aux États-Unis », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, 2004, Puesto en línea el 04 février 2005. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index233.html>

DOI : en cours d'attribution

Éditeur : EHESS

<http://nuevomundo.revues.org>

<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://nuevomundo.revues.org/index233.html>

Document généré automatiquement le 30 septembre 2009.

© Tous droits réservés

Pascale Berloquin-Chassany

## Le poids de l'apparence dans le monde noir. Un héritage africain à l'heure de la globalisation aux États-Unis

- 1 Mon travail de thèse de doctorat en sociologie s'est orienté plus concrètement lors du premier Festival International de la Mode Africaine, en novembre 1998. Aux portes du désert de l'Air au Niger, Alphadi avait invité des confrères originaires de son continent, mais également Kenzo et Isey Miaké et nombre de collections d'Yves Saint-Laurent, de Trussardi et de Christian Lacroix, entre autres. La présence du maire de Washington et autres personnalités des États-Unis me conduisit de l'autre côté de l'Atlantique.
- 2 Aujourd'hui, je souhaiterais m'interroger sur l'approche par l'apparence comme révélatrice du processus identitaire noir aux États-Unis. Par cet angle, quelle place occupe l'héritage africain ? Les Noirs qui nous intéressent à présent sont américains *a priori*, mais encore selon les périodes « afros » puis « africaines ». Le vocabulaire utilisé pour qualifier les descendants des esclaves noirs nous le rappelle. L'objectif ici consiste à éclairer le témoignage de la création vestimentaire noire aux États-Unis et sa relation paradoxale avec le continent africain.
- 3 Dans la lignée des travaux de Philippe Perrot<sup>1</sup>, ce travail sur les codes vestimentaires noirs nord-américains mêle plusieurs espaces géographiques (Afrique, France, États-Unis) et temporels. Car l'inspiration puise dans un passé « traditionnel » africain et dans l'actualité des tendances occidentales.
- 4 La création vestimentaire devient vecteur de transmission de cette mémoire indissociable de l'interprétation du créateur et de ses stratégies commerciales. Vise-t-il une clientèle exclusivement noire ? Cette clientèle est soumise elle-même à un choix : à savoir de s'habiller selon des normes blanches pour faciliter son intégration au sein d'une société majoritaire blanche (WASP) ou au contraire de porter de manière ostentatoire son appartenance à la communauté noire.
- 5 Mes recherches se nourrissent d'entretiens avec des *Black Designers* à New York et Washington et un examen de la presse féminine noire nord-américaine (*Essence Magazine*, *Ebony*, *Jet*, *Sister to Sister*). Mon constat s'articule en trois périodes :
- 6 - Jusqu'aux *Civils Rights* à la fin des années cinquante, les lois du paraître sont blanches, c'est-à-dire qu'elles s'inscrivent dans un souci d'assimilation avec la population majoritaire nord-américaine.
- 7 - Les revendications politiques et sociales s'accompagnent alors de la proclamation d'une fierté noire (*Black is Beautiful*) qui prend la forme d'un « retour » en Afrique. Retour imaginaire pour la majorité, mais observable dans un port vestimentaire « africain » par exemple<sup>2</sup>.
- 8 - Dès 1990, une tendance ethnique dans la mode en général et dans le champ de la mode vestimentaire en particulier émerge, offrant une place potentielle aux créateurs « africains ». En parallèle, le succès du hip-hop entraîne un autre type de pôle identitaire. Le sportswear et le streetwear proposent à une jeunesse mondiale un marquage identitaire ostentatoire. Cette uniformisation de la jeunesse s'inscrit néanmoins dans une créativité noire comme nous allons pouvoir le vérifier.

# 1/ Le poids de l'apparence dans la dynamique identitaire noire

## Modèle blanc

- 9 Cette approche pose un premier problème de l'ordre du présupposé occidental qui mêle fanstames de l'Autre sauvage et nu (Afrique) et déni de l'humanité de l'esclave (Amériques). La perception de l'Africain ou de ses descendants aux États-Unis par les Blancs se cantonne jusqu'aux travaux d'Herskovitz et de Frazer à une vision péjorative<sup>3</sup>.
- 10 En Afrique, si l'on en croit les travaux de France Borel ou de JF Bayart<sup>4</sup>, les scarifications, les tatouages et l'utilisation de divers tissus indiquent toutefois une préoccupation de l'apparence, reflet d'un souci de visibilité de la position sociale par exemple (statut, hiérarchie).
- 11 Au XIXe siècle, la colonisation sous ses diverses formes impose de nouvelles règles du paraître. La cohabitation avec les Européens exige le respect d'une certaine pudeur vestimentaire au nom de la morale chrétienne et du souci de « civiliser » l'indigène. Des solutions préfabriquées étouffent les initiatives africaines dans tous les domaines. Rapidement, une appropriation des attributs du Blanc s'opère afin d'accéder à la reconnaissance sociale. L'Africain s'accoutre tel l'Européen (costume) principalement dans les centres urbains<sup>5</sup>. Ailleurs, le port des tenues dites traditionnelles (boubous, pagnes) perdure<sup>6</sup>.
- 12 L'accès à l'indépendance modifie la teneur des enjeux de la représentation. S'afficher en appareil traditionnel devient symbole de fierté de ses origines africaines. Les exemples des chemises de Mandela et de l'« abacost » de Omar Bongo (à bas le costume) l'illustrent.
- 13 Afin d'approcher le poids du vêtement pour les descendants d'esclaves noirs aux États-Unis, je vous propose de considérer l'exemple du film *Beloved* tiré du livre de Toni Morrison<sup>7</sup>. En effet, une scène d'une rare violence illustre le rêve et l'envie que suscite la richesse ostentatoire du maître blanc. Ses anciens esclaves relégués à la marge de la société dominante, furent condamnés outre au travail, à observer de loin la délicatesse de la « civilisation » (alimentation, somptuosité vestimentaire...). Derrière ce fossé, la « blancheur » constitue un objectif à atteindre pour bénéficier de la reconnaissance de la société dominante, mais également noire-américaine.
- 14 Dans *Beloved*, lorsque Sethe croit retrouver l'enfant qu'elle avait tué vingt ans auparavant, sa joie éclate au point qu'elle dépense la totalité de ses économies dans des rubans, des broderies, du velours et des gourmandises. N'est-ce point là le reflet d'une certaine sensibilité à la jouissance par la somptuosité ? Le bonheur affiché passe ici par l'exhibition de matières nobles aux yeux des Blancs. Leur supériorité est bien intériorisée<sup>8</sup>.
- 15 Dès 1945, et en conformité avec le discours des églises noires vecteur de transmission d'un respect des règles puritaines blanches, *Ebony*, revue féminine noire mensuelle s'adresse à la bourgeoisie noire étudiée par Frazier<sup>9</sup> en lui présentant des modèles de luxe dans ses pages « Mode ». Ces sélections proviennent des défilés de Paris et New York. Là encore, les critères retenus par la ligne éditoriale sont ceux de la société blanche nord-américaine.

## Black is beautiful

- 16 Lorsque sonne l'heure aux États-Unis de la revendication des droits civiques, les Black Americans s'attellent à un retournement du stigmat. L'origine africaine, même lointaine devient source de fierté pour construire une image de soi positive.
- 17 - C'est alors que sont présentés dans les pages Mode d'*Ebony*, des créations de Stephan Burrow et de Willy Smith entre autres, désignés par l'appellation *Black Designers* qui remplace celle de *Negro Designer* (utilisée depuis 1961 dans *Jet*, la revue hebdomadaire noire du rédacteur d'*Ebony*). Attention, les coupes et les matières retenues relèvent ici encore des normes blanches nord-américaines. Les symboles ostentatoires « africains » tels le kente (tissu en provenance

du Ghana) ou le dashiki<sup>10</sup> n'ont guère leur place dans le discours bien pensant de la bourgeoisie noire<sup>11</sup>.

18 Avec l'arrivée des années soixante-dix, la précision *Black Designer* aux côtés des noms de stylistes apparaît très fréquemment pour disparaître la décennie suivante dans *Jet*.

19 En quoi est-ce révélateur ? Les pages Mode proposent des tendances, soit la norme vestimentaire à suivre pour être à la mode. L'impact des griffes comme fédérateurs d'identité est indissociable de la sélection opérée par les journalistes, garantes de l'élégance<sup>12</sup>. La mention sporadique de la spécification *Black Designer* reflète une hésitation quant à l'efficacité, en terme de lectorat. Être *Black* en plus d'être *Designer* apporte-t-il une valeur supplémentaire à la création ?

20 Ces quelques éléments signalent une préoccupation particulière de l'apparence comme enjeu social de reconnaissance dans ou avec une société dominante occidentale blanche. Et ce, aussi bien en Afrique, qu'aux États-Unis.

## 2/ La teneur de l'héritage africain dans la création vestimentaire noire aujourd'hui.

21 Actuellement, les principales revues féminines noires anglophones (*Ebony*, *Sister to Sister* ou encore *Essence Magazine*) consacrent nombre de pages à la beauté du corps noir (soins de la peau, cosmétiques, coiffures). En revanche, la place de la mode vestimentaire de facture *black* reste minime par rapport à celle de la création blanche.

22 Dès 1997, l'arrivée de la tendance ethnique dans la Haute Couture parisienne va modifier les règles du jeu. Ce qui ne va pas pour autant empêcher les créateurs dits *Black Designer* que j'ai rencontrés à New York ou Washington de revendiquer une filiation blanche (occidentale).

23 Pour preuve selon eux, leurs orientations stylistiques vers deux tendances parfaitement en adéquation avec l'air du temps. Celle du métissage avec leur perception de la « tradition » africaine et des normes de la société majoritaire d'une part et celle du streetwear-sportswear destinée à une jeunesse internationale d'autre part.

### Quand être ethnique devient à la page

24 Dès 1990, la Mode s'entiche d'une tendance ethnique qui puise sa source dans les sociétés traditionnelles et en particulier celles d'Afrique<sup>13</sup>. La précision *Black Designer* reparait ponctuellement dans *Jet* et prend place plus subtilement dans *Essence Magazine* : elle prend la forme d'une référence communautaire : *sister* ou *brother* laisse exceptionnellement la place à la qualification d'*african american*.

25 En 1997, Galliano pour Dior orne ses mannequins de colliers masaï (Kenya), Hermès l'année suivante fait campagne sur par un support de femme de pagne vêtue et Naomi Campbell est mondialement reconnue comme top model.

26 Par ce nouvel exotisme « politiquement correct »<sup>14</sup>, l'Afrique traditionnelle procure du rêve et des dollars comme le montrent les travaux de Cashmore<sup>15</sup>.

27 Le discours des créateurs noirs rencontrés en 2000 aux États-Unis est teinté de références à l'Afrique. Chacun y puise son inspiration sans pour autant s'y être rendu. Melody Dream, à New York, se documente exclusivement dans des ouvrages d'art consacrés aux tissus et aux parures. À Maryland, la créatrice Shona procède de la même manière. Dans ces deux cas, l'interprétation des livres opère en véritable juge esthétique et fonctionnel par la sélection des informations. Constance C.R. White, en 1998, par exemple, publiait « le premier guide de la Mode écrit avec la femme noire en tête » (*The first how-to guide to fashion written with Black women in mind*)<sup>16</sup>. L'auteure récapitule les textiles africains, les styles de la culture africaine, ses accessoires et les modèles à suivre sans pour autant être exhaustive ou signaler les limites de son travail.

- 28 La part de la réappropriation de l'héritage africain varie selon les créateurs et l'appréciation des journalistes. Pour Alabama, créatrice à New York, l'expression identitaire noire passe par des références à Josephine Baker. Pour Shona, sa création métisse n'est pas justifiée à ses yeux par sa mobilisation de référents africains mais par ses influences hindoues (en raison de son mariage avec un Pakistanais).
- 29 Dans l'ensemble, le métissage opéré par le croisement d'influences africaines et occidentales s'explique par un souci d'intégration dans une société majoritairement blanche. Qui s'inscrit, rappelons-le, dans une mouvance ethnique et peut porter ainsi une certaine touche africaine.

### Un souci d'"authenticité" africaine se profile dans la droite lignée des conséquences des Civils Rights.

- 30 Ceux que l'on désigne par l'appellation *Afrocentric* proclament fièrement leur appartenance à une histoire africaine par un port vestimentaire distinct des normes de la société majoritaire blanche. Les choix des matières, des couleurs, des coupes et des accessoires organisent une expression identitaire à destination d'une clientèle conditionnée par un réservoir de références communes<sup>17</sup>. La tendance à la valorisation de la beauté noire (*Black is Beautiful*) puise dans un passé magnifié où la splendeur des royaumes se serait effondrée avec l'arrivée des colons blancs.
- 31 Ensuite, s'agit-il d'exigence qualitative (légitimité) ou de curiosité ? Toujours est-il que des créateurs originaires du continent africain accèdent dès 1990 à une certaine visibilité aux États-Unis<sup>18</sup>.
- 32 *Essence Magazine* consacra deux de ses rubriques *Designer Portofolio* à Ly Dumas (Cameroun, France) et à Xuly Bët (Mali, Sénégal, France)<sup>19</sup>. Nelly, à Washington, ouvre sa boutique de vêtements et objets africains-Américains et propose des créations de Pathé 'O (Burkina Faso, Côte d'Ivoire), d'Alphadi (Niger, France) et de Pelham (Ghana).
- 33 A Brooklyn (New York), Fashion Of Africa, créateurs originaires du Nigeria attirent leur clientèle par une vaste gamme de boubous en wax. A New York, en 1999, Ana Getaneh, top model née en Éthiopie orchestre le défilé *African Mosaic* à visée caritative en y conviant des stylistes africains.
- 34 De par leur lieu d'origine, ils attestent en quelque sorte l'authenticité de leurs créations. Si cette nouvelle légitimité pour les créateurs cette fois, africains, peut tendre à un changement dans la représentation de la mémoire noire nord-américaine, une adéquation de celle-ci et les propositions des créateurs africains reste implicite et conditionnelle.

### Modification de la perception noire de l'Afrique aux États-Unis : du vêtement à l'attitude.

- 35 Lorsque le jazz rencontra un si grand succès dans les années cinquante, un nouveau modèle inspira le rock'n'roll : la *cool attitude*, entendre par là un certain détachement à l'égard des préoccupations matérielles<sup>20</sup>. Cette voie rebelle récupérée ensuite par la contre-culture des ghettos noir et latino new-yorkais sur fond de rap aboutit finalement à la société blanche et par extension au monde entier. Le succès musical des groupes s'accompagne d'une large diffusion médiatique. Le *look* ou style hip-hop s'étale avec ses baggies (pantalons très larges, tombant sur les hanches faute de ceinture) et plus tard ses sortes de fichus noirs issus des prisons nord-américaines.
- 36 La nouvelle tendance vient de la rue, réinterprétée par Patrick Kelly (créateur Afro-Américain) à la fin des années 1980 ou encore Chanel en 1992<sup>21</sup>. La jeunesse occidentale s'habille streetwear-sportswear, affichant ainsi de manière ostentatoire son appartenance musicale et/ou plus largement sa jeunesse. Une clientèle citadine et dynamique est visée. FUBU qui signifie For Us By Us, (*pour nous par nous*, ici des Africains-Américains) s'exporte dans le monde entier. Il s'agit de vêtements de sport (joggings, tee-shirts) destinés aux jeunes dont la marque,

soit l'écriture de la griffe du créateur, peut aller jusqu'à n'être que la seule ornementation. Les quatre lettres rédigées, toujours selon la même calligraphie valorisent l'objet. Dia (Mali, France, États-Unis) va s'appuyer sur ses amitiés avec des rappeurs pour faire connaître ses créations par la diffusion des clips musicaux (Secteur A).

37 La propagation d'un nom comme référent identitaire, référent social (jeune, musique, sport) reflète la transmission d'un message détaché du créateur en tant qu'individu. La référence mobilisée renvoie à un concept, une attitude cool. Alliance de musicalité et de sport, ce dynamisme s'oppose au monde (perçu comme bourgeois) des adultes soucieux d'un respect des normes vestimentaires rigoureuses de la société dominante. La rébellion s'exprime par une gestuelle corporelle, une autre forme de dignité<sup>22</sup>.

## Conclusion

38 Ainsi, la quête d'une expression vestimentaire noire se voit offrir une palette de styles somme toute en étroite liaison avec ceux de la société générale. Même s'il peut s'agir de totale démarcation. Le souci d'apparence vestimentaire aux États-Unis pour les descendants d'esclaves renvoie à celui d'intégration dans une société majoritaire blanche. Le phénotype et son lot de préjugés socialement bien ancrés posent des limites qu'il importe de dépasser. Être vêtu dignement reflète une préoccupation égalitaire avec le Blanc. La création vestimentaire reflète cette oscillation entre une inscription identitaire communautaire noire qui peut signifier respect de la mémoire ou rébellion contre l'oppression blanche et celle plus nuancée qui affiche un métissage. Penser franchir ou ne pas franchir la ligne de couleur dont parlait Du Bois marque la création vestimentaire noire aux États-Unis et les discours qui l'accompagnent dans la presse féminine noire. Ces témoignages font sens à partir du moment où l'on s'approche des enjeux de la représentation vestimentaire à des périodes historiquement datées, dans une société donnée.

---

### Notas

1 *Le travail des apparences. Le corps féminin. XVIIIe-XIXe siècle*. Philippe Perrot, Paris : Seuil, 1984.

2 *Jet* janvier 1974. Il semble impossible de rentrer en Afrique, ce qui justifie un port vestimentaire de l'héritage africain. L'auteure de cette précision a pour commerce les patterns africains dans les Caraïbes et aux États-Unis.

3 Voir également les travaux de Pierre SAINT-ARNAUD *L'invention de la sociologie noire aux États-Unis d'Amérique. Essai en sociologie de la connaissance scientifique*, Laval : Presses de l'Université Laval, 2003 et plus précisément sur le rapport à l'image du Noir Nicolas BANCEL et Pascal BLANCHARD *De l'indigène à l'immigré*, Paris : Gallimard, 1998, William B. COHEN *Français et Africains, les Noirs dans le regard des Blancs 1530-1880*, Paris, Gallimard, 1981. R. M. ENTMAN et A. ROJECKI *The Black Image in the White Mind. Media and Race in America*, Chicago : University of Chicago Press, 2000.

4 France BOREL *Le vêtement incarné*, Paris, Calmann-Lévy, 1992. Jean-François BAYART *L'illusion identitaire*, Paris, Fayart, 1997.

5 Justin-Daniel GANDOULOU *Au cœur de la sape, moeurs et aventures de congolais à Paris*, Paris, l'Harmattan, 1989. et du même auteur : *Dandies à Bacongo, le culte de l'élégance dans la société congolaise contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 1989.

6 Cheikh Hamidou KANE *L'aventure ambiguë*, Paris, 10/18, (1979) 1997.

7 Film adapté du roman de Toni Morrison, avec Oprah Winfrey et Danny Glover (contexte 1840-1873). L'histoire oscille entre les souvenirs de l'esclavagisme dans le Kentucky et le présent des esclaves "libérés" dans l'Ohio (États-Unis). Il raconte la fuite de l'esclave (Sud) d'une femme et de ses enfants vers le Nord, partis rejoindre la grand-mère dont la liberté avait été rachetée à son maître.

- 8 Frantz FANON *Peau noires et masques blancs*, Paris, point Seuil, 1975. David HOWES *Cross-cultural consumption, global markets local realities*, éd Rouledge, London & NY, 1996, pp19-38 : *The empire's old clothes, fashioning the colonial subject* de Jean COMAROFF.
- 9 E. Franklin FRAZIER *Black Bourgeoisie*, New York : Simon & Schuster Inc, (1957) 1997.
- 10 Il s'agit d'une tunique de tissu originaire du continent africain et/ou de couleur éclatante, généralement brodée au niveau du cou.
- 11 Ce qui n'empêche pas *Ebony*, de s'interroger en décembre 1967 sur les coupes *Natural Hair* comme "New Symbol of race". Cette question reviendra en janvier 1969 devant son succès y compris au niveau de la femme blanche.
- 12 Pierre BOURDIEU *Haute Couture et Haute culture* in *Questions de sociologie*, pp196-206, Paris, éd. de Minuit, 1984.
- 13 *Essence Magazine* en septembre 1991 signale l'inspiration africaine dans la Mode en Europe et en mars 1992, s'intéresse à la perception masaï de Chantal Thomas.
- 14 Voir à ce sujet l'introduction de l'ouvrage d'Anne RAULIN *L'ethnique est quotidien. Diasporas, marchés et cultures métropolitaines*, Paris : l'Harmattan, 2000.
- 15 Ellis CASHMORE, *The Black Culture Industry*, New York : Routledge, 1997:
- 16 Constance C.R. WHITE, *Style Noir*. New York : A Perigee Book, 1998.
- 17 Voir les catalogues *E Style* de la revue *Ebony* ou celui d'*Essence Magazine* qui propose des objets et vêtements afrocentrics pour embrasser "your queenspirit".
- 18 *Essence Magazine* s'intéresse à un modèle issu de créations nigérianes "The African Eye Designer Studio".
- 19 *Essence Magazine* du mois de mai 1992.
- 20 H. S. BECKER *Outsiders*, Métailié, Paris, 1985 (1963)
- 21 En novembre *Essence Magazine* observe la collection de Chanel dirigée par K. Lagerfeld inspirée du hip hop et regrette que tout le monde se fasse de l'argent à partir de notre look.
- 22 *Africultures* sur le Hip-Hop, n°21, octobre 1999, mensuel. p3 éditorial d'Olivier Barlet "A l'origine la haine, le racisme, l'exclusion, la violence. Au fond la difficulté de trouver sa place dans une société en déroute qui ne sait plus accueillir sa jeunesse. (...) Un écho puissant leur répond qui défoule (?) des township du Cap au banlieues de Paris, des quartiers pauvres de Dakar ou Douala ...(?) A défaut de vivre, au moins le nier :la fureur de dire. A défaut de posséder, au moins le jouer. La manie des marques. A défaut d'être intégré, au moins le vivre ensemble : le métissage".

---

### **Para citar este artículo**

Referencia electrónica

Pascale Berloquin-Chassany, « Le poids de l'apparence dans le monde noir. Un héritage africain à l'heure de la globalisation aux États-Unis », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Coloquios, 2004, Puesto en línea el 04 février 2005. URL : <http://nuevomundo.revues.org/index233.html>

---

### **Pascale Berloquin-Chassany**

Doctorante en Sociologie. Chargée de cours à Paris X-Nanterre

---

### **Licencia**

© Tous droits réservés

---

### **Entradas del índice**

**Cronológico** : XXe siècle

**Geográfico** : Afrique

**Licence portant sur le document** : © Tous droits réservés

---

*ndlr :*

**Journée d'étude, « Représentations et sensibilités dans les Amériques et la Caraïbe (XVIe-XXIe Siècles). Mémoires singulières et identités sociales », EHESS, jeudi 4 mars 2004, coord. Frédérique Langue (CNRS) et Sandra Pesavento (UFRGS)**