

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

HUMOR HAS NO COLOR : LA PERCEPTION DES JOURNAUX BLANCS ET NOIRS
SUR L'HUMOUR AFRO-AMÉRICAIN DE 1990 À 1997.

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE

PAR

SAMUEL LEBLANC-ROSS

OCTOBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pour commencer, je voudrais remercier ma mère et mon père, Eileen et Sylvain, pour m'avoir toujours soutenu dans mon parcours scolaire et n'avoir jamais perdu confiance en mes capacités pour faire ce qui me passionne. Merci beaucoup pour tout, et je vous aime fort.

Ensuite, je remercie de tout mon cœur ma conjointe Kelly pour m'avoir aidé, rassuré et encouragé, pendant toutes mes études à l'université. Grâce à toi, j'ai pu me rendre beaucoup plus facilement où je suis aujourd'hui et tu rends ma vie à l'extérieur de l'école extraordinaire. Nos moments de folies m'ont permis d'éteindre en moi toutes présences d'anxiétés et de doutes. Merci mon amour et je t'aime fort.

Après ces mots très « *cute* », je vais passer en mode professionnel avec des remerciements envers mon grand ami et directeur de recherche M. Greg Robinson. Sans blague, Greg, merci beaucoup pour tout ce que tu as fait pour moi. Nos discussions intéressantes, ton humour rassurant et tes mots encourageants m'ont permis de passer à travers tous les obstacles de la maîtrise. Tu as fait de moi un meilleur historien, mais surtout une meilleure personne avec tes mots et ta présence. Merci énormément Greg!

Finalement, cette partie est pour toute personne que j'aurais peut-être oublié de souligner dans mes remerciements. Je vous remercie pour tous les mots d'encouragements qui m'ont permis de continuer et de persévérer dans la recherche et la rédaction de mon mémoire. Une mention spéciale pour M. Daniel Ross et M. Godefroy Desrosiers-Lauzon pour votre aide et nos discussions enrichissantes. Vos mots ont été précieux pour moi.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
Présentation des acteurs historiques.....	3
Cadre spatio-temporel.....	5
Problématique.....	5
Bilan historiographique.....	7
Corpus de sources.....	16
Méthodologies.....	18
Organisation du travail.....	19
CHAPITRE 2: IN LIVING COLOR... PARODY AT ITS BEST	21
2.1 L'image des Afro-Américains dans les médias.....	22
2.2 L'avènement de Fox et de <i>In Living Color</i>	31
2.3 L'humour de <i>In Living Color</i>	35
2.4 La perception des journaux blancs et noirs sur l'humour de <i>In Living Color</i>	48
CHAPITRE 3: DEF COMEDY JAM... URBAN HUMOR AT ITS BEST	62
3.1 L'avènement des chaînes de câble à la télévision.....	63
3.2 L'arrivée de Home Box-Office et de <i>Def Comedy Jam</i>	67
3.3 L'humour de <i>Def Comedy Jam</i>	73
3.4 La perception des journaux blancs et noirs sur l'humour de <i>Def Comedy Jam</i>	85
CONCLUSION	98
BIBLIOGRAPHIE	105

RÉSUMÉ

Le présent mémoire a pour objectif principal de comprendre la place de l'humour des noirs américains dans les différents journaux blancs et noirs aux États-Unis durant les années 90. Cette composante de la culture afro-américaine se voit peu étudiée dans l'historiographie de la culture afro-américaine, mais aussi dans l'ensemble des recherches réalisées sur cette minorité aux États-Unis. À travers les journaux blancs et les journaux noirs, nous pourrions avoir un meilleur aperçu de l'opinion et des réactions des différents groupes face à cet humour. Les émissions *In Living Color* et *Def Comedy Jam* sont les deux objets historiques utilisés, afin de voir les différentes perceptions sur l'humour afro-américain. Ces deux émissions humoristiques des années 90 ont comme particularités d'être composées et réalisées principalement par des Afro-Américains, et elles projettent des tendances et des caractéristiques propres à l'humour de ce groupe.

Un autre sujet abordé dans ce travail tourne autour de l'image et de la représentation des noirs dans les différents médias américains. En effet, la télévision a longtemps perpétué une fausse image des noirs sous certains mythes, afin de renforcer des préjugés et des stéréotypes pour assurer l'hégémonie des blancs américains. L'utilisation de l'humour a été l'un des moyens utilisés pour renforcer des stéréotypes néfastes sur les noirs américains et la télévision a accentué ceux-ci avec des émissions d'humour avec des acteurs blancs et noirs. Ainsi, lorsque des noirs contrôlent cette image, on se questionne beaucoup à savoir comment l'humour peut privilégier la race et ne pas l'endommager. Les deux émissions à l'étude sont au cœur de ces questionnements.

Ainsi, on peut voir à travers les deux chapitres, pour chacune des émissions, que la presse blanche et la presse noire partagent des similitudes et des différences sur l'image et l'humour présentés sur et par des noirs. Dans le cas du deuxième chapitre, les blancs et les noirs ont bien apprécié *In Living Color*, mais ces derniers sont soucieux de l'usage des stéréotypes afin de les rendre obsolètes. En ce qui concerne le troisième chapitre, *Def Comedy Jam* n'a pas eu le même genre de réponse. En effet, les journaux blancs et noirs critiquent durement les humoristes de cette émission pour ses sujets controversés, son langage vulgaire et ses gestes inappropriés à la télévision. À travers cette analyse, on a pu remarquer une forme de sensibilité sur l'image des noirs qui persiste même durant les années 90.

Mots-clés : *In Living Color*, *Def Comedy Jam*, humour, Afro-Américains, télévision, image, représentation, stéréotype, Fox et HBO.

INTRODUCTION

La fin des Mouvements des droits civiques, à la fin des années 60, marque un changement important pour les Afro-Américains, et ce, sous plusieurs facettes. En effet, plusieurs changements et évolutions au niveau de la condition des noirs ont eu lieu, notamment pour le droit de vote, la représentation de ceux-ci dans le gouvernement et dans la société, ainsi que dans l'émergence d'une classe sociale afro-américaine au sein de différents milieux professionnels. Toutefois, un élément majeur a été modifié et a eu un impact important sur la société américaine : la culture afro-américaine. La culture des noirs américains a connu des grands changements sur la scène culturelle américaine. La culture afro-américaine n'est pas nécessairement quelque chose de nouveau pour les blancs américains. Ces derniers ont longtemps été des consommateurs de la musique noire comme le Blues et le Jazz. Cependant, plusieurs autres éléments culturels sont sortis de l'ombre, et sont venus changer le paysage culturel américain. L'humour est l'un de ces éléments-là.

Mais d'où provient cet humour afro-américain ? Cet humour est une composante de la culture afro-américaine qui existe depuis l'arrivée des esclaves africains sur le continent américain. Ceux-ci ont apporté ce bagage culturel humoristique avec eux, même si c'était par la force, en Amérique. Cependant, cet humour était toujours caché et souterrain. Cet humour était partagé entre le groupe et/ou la communauté d'origine africaine. Ce qui fait que cet humour était souvent ou toujours invisible chez les blancs. Comme le mentionne Mel Watkins sur l'histoire de l'humour afro-américain: « No matter how ironic the wit, or aggressive the underlying implication, blacks were simultaneously aware that it was invisible to most whites.¹ » Ainsi, on peut constater que le contexte des esclaves africains en Amérique comme l'esclavage, la ségrégation, la violence physique et psychologique fait en sorte que ce type d'humour ne peut pas avoir un impact considérable et important dans la société américaine et sur la scène artistique dominante.

¹ Mel Watkins, *On the Real Side: A History of African American Comedy from Slavery to Chris Rock* (Chicago: Chicago Review Press, 1999), 36.

Malgré cela, les esclaves africains et les futures générations de noirs libres ont construit un humour avec des particularités uniques dans le cadre de l'humour américain. Cet humour afro-américain comporte des caractéristiques spécifiques à leur condition aux États-Unis. Un élément important de cet humour est la place de la satire. En effet, la satire est une forme d'art qui peut être exprimée de plusieurs façons. D'après Ruben Quintero, la satire:

attempts more than visceral laughter or corrosive spite. [...] Through either mimetic or discursive art, the satirist provokes mirth or sadness, a concern for the innocent or the self-destructive fool, or a revulsion for the deceitful knave, and always either laughter or scorn at the anatomized subject.²

Comme on peut l'observer, la satire peut amener une mixité d'effet, d'émotion et de réaction chez les gens qui en sont victimes ou spectateurs. Sous cette définition, on peut constater qu'il s'applique aux esclaves africains en Amérique. En effet, ces esclaves ont utilisé la satire pour résister à leur sort, ainsi que pour contrer la perception que les blancs ont sur eux aux niveaux de leurs langages, leurs cultures, et leurs attributs physiques. À cet effet, l'humour des noirs américains utilise la satire ou « satirize » les aspects néfastes de leur condition aux yeux des blancs. De plus, elle contribue à la glorification de la communauté noire et permet d'être plus futée que leur oppresseur.³ Rajoutons également l'importance du style de cet humour « noir ». En effet, on observe que cet humour est tout aussi physique et que verbal dans un style reconnu par les noirs américains avec son caractère beaucoup plus expressif, flamboyant et excentrique.⁴ Cependant, ces caractéristiques ne font pas parties des normes et des mœurs de la société américaine. Comme mentionné plus haut, cet humour est resté éloigné des blancs et de la scène dominante. Toutefois, les choses changent à partir des années 1960 et 1970.

Effectivement, l'humour afro-américain est venu frapper aux portes des Américains sur la scène culturelle dominante. En fait, cette scène culturelle dominante est la scène dirigée et contrôlée par les blancs américains. Ainsi, cet humour est venu s'ancrer dans les grandes émissions populaires blanches. De plus, il a permis le succès de plusieurs humoristes noirs, en particulier des hommes, sur la scène humoristique et dans des émissions à leurs noms. Ceci marque une brisure dans la tradition américaine, en particulier la représentation des noirs dans les médias et

² Ruben Quintero, Ed. *A Companion to Satire: Ancient and Modern* (New Jersey: Wiley-Blackwell, 2011), 3.

³ Watkins *Op. Cit.*, 29.

⁴ *Ibid.*, 41.

autres plateformes du même type. L'humour devient donc un marqueur culturel important pour les Afro-Américains. Parmi les grands noms, on compte Dick Gregory, Flip Wilson, Redd Foxx, Bill Cosby et Richard Pryor. Ce dernier nom est important pour notre analyse, car s'est lui qui a popularisé ce style d'humour afro-américain sur la scène dominante américaine.

En effet, dans les années 70, Richard Pryor prend du succès avec son style d'humour particulier et familier pour la société noire américaine. Il était particulier et nouveau pour les blancs américains, mais très familier et rassurant pour les noirs. Pryor n'a pas inventé un nouveau style d'humour, il a seulement brisé une vieille tradition de cet humour subterfuge tout en gardant un style authentiquement noir en matériel comique.⁵ Son succès, auprès de la masse blanche et la masse noire, lui a permis d'avoir une bonne carrière dans le milieu humoristique, dans les films tout en ayant une émission à son nom. Ainsi, Richard Pryor va influencer beaucoup de futurs humoristiques noirs comme Eddie Murphy, Chris Rock et plusieurs autres dans le cadre de mes acteurs historiques.

Présentation des acteurs historiques

Grâce à la popularisation de l'humour afro-américain, on constate une augmentation impressionnante d'émissions avec des acteurs noirs et des thèmes et/ou sujets qui touchent la communauté afro-américaine. Ainsi, l'humour occupe une place prédominante dans ces émissions. Dans le cadre de ce travail, deux émissions méritent notre attention.

La première porte sur *In Living Color (ILC)*. Cette émission humoristique afro-américaine fait ces débuts en 1990. Elle se terminera en 1994, après cinq saisons. Elle fut créée, produite et réalisée par Keenen Ivory Wayans sur la chaîne de télévision Fox. Il est important de mentionner qu'à partir de la saison cinq, non seulement il ne réalisera plus l'émission, mais arrêtera également de la produire. Cependant, son nom restera dans le générique en tant que créateur, à des fins de droit d'auteur. Keenen avait déjà une expérience dans le milieu humoristique afro-américain. En effet, il a fait du Stand-Up à New York, il était le scénariste pour le sketch d'ouverture du spectacle d'Eddie Murphy *Raw* en 1987 et il a écrit et réalisé une parodie comique des films blaxploitations sous le nom *I'm Gonna Git you Sucka* en 1988. *In Living Color* est une émission dans laquelle plusieurs humoristes et/ou acteurs performant des sketches satiriques, parodiques et critiques sur différents sujets dans un style *hip*. Ces sujets sont

⁵ *Ibid.*, 544.

multiples, mais elles touchent principalement des événements, des personnages, des problèmes ou bien des tendances qui affectent la communauté afro-américaine. Un épisode, excluant les annonces publicitaires, dure environ une vingtaine de minutes et l'on peut regarder trois, quatre ou cinq sketches par épisode. *In Living Color* n'a pas eu peur d'aller dans la controverse en abordant des sketches sur des sujets polémiques comme la pauvreté qui touche les Afro-Américains, la représentation des homosexuels-les, ou bien parodier des personnalités connues. Malgré cela, *In Living Color* persiste avec cinq saisons, un placement dans le top quinze du classement Nielsen, plusieurs prix dont une Emmy Award en 1990 dans la catégorie série de variété, musique ou comédie, et ils ont propulsé la compagnie de média Fox dans la sphère américaine et internationale.⁶ Les principaux humoristes et acteurs sont en grande partie des membres de la famille Wayans, incluant Keenen Ivory Wayans, Damon Wayans, Kim Wayans, Shawn Wayans et Marlon Wayans. De plus, on peut observer la présence de Jim Carrey, Tommy Davidson, David Allen Grier, T'Keyah Crystal Keymáh, Kelly Coffield, Kim Coles (saison 1), Jamie Fox (à compter de la saison 3) et Steve Park (à compter de la saison 3).

La seconde émission porte sur *Def Comedy Jam (DCJ)*. Elle aussi, a comme genre l'humour, mais elle n'utilise pas des sketches comme dans la précédente émission, mais bien le stand-up. En effet, on peut voir une multitude d'humoristes noirs performer devant un public urbain. Cette émission a été produite et créée par Russel Simmons et elle est apparue sur la chaîne de HBO (Home Box-Office). Ce dernier est un entrepreneur et producteur afro-américain qui a cocréé Def Jam Records, une maison de disque Hip-Hop, en 1984 en collaboration avec Rick Rubin. *Def Comedy Jam* a eu une longue vie de 1992 à 1997 et de 2006 à 2008 avec un total général de neuf saisons. Les deux dernières saisons se sont passées durant la période 2006 à 2008. Le style d'humour performé dans cette émission se rapproche de l'humour typiquement noir avec un côté excentrique, flamboyant, direct, violent et cru. Ce style se rapproche beaucoup de celui de Richard Pryor des années 70. Bien que *Def Comedy Jam* soit une émission avec un humour noir et principalement performé par des humoristes noires, on peut observer un total de deux humoristes blancs à travers les neuf saisons. Tout comme *In Living Color*, une émission, excluant les annonces, dure approximativement une vingtaine de minutes. On peut voir performer environ trois ou quatre humoristes par émission devant un public majoritairement noir et jeune. Rajoutons également un stand-up d'ouverture par l'animateur de l'émission. Cet animateur varie selon les saisons. *Def Comedy Jam* a connu un grand succès auprès des

⁶ Donald Bogle, *Primetime Blues: African Americans on Network Television* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2001), 380.

télespectateurs. En effet, en 1992, on constate que cette émission, diffusée tard le soir, est l'émission humoristique la plus populaire de l'histoire d'HBO avec 1.7 million de téléspectateurs, dont environ les deux tiers sont des blancs.⁷ Ainsi, avec sa popularité, *Def Comedy Jam* ouvre la porte à plusieurs grands humoristes et acteurs afro-américains, dont Steve Harvey, Dave Chappelle, Bernie Mac, Martin Lawrence, Chris Tucker, Adele Givens et plusieurs autres.

Cadre spatio-temporel

Ce travail se situe dans le cadre des États-Unis des années 1990. En effet, les deux émissions présentées sont afro-américaines, et se déroulent dans les mêmes années environ. *In Living Color* se passe de 1990 à 1994 et *Def Comedy Jam* de 1992 à 1997 et de 2006 à 2008. Dans le cadre de ce travail, seulement les sept premières saisons de *Def Comedy Jam* seront analysées. La raison est que le retour de l'émission en 2006 marque une rupture dans le temps. Plusieurs événements et conditions ont changé, durant ces neuf années, et ceci fait en sorte que l'analyse proposée plus bas sur l'humour sortirait du cadre temporel des années 90. De plus, l'humour a évolué, ne ressemble plus à ce qu'il était dans les années 90, et on est rendu dans une autre génération d'humoristes afro-américains. Les cinq saisons de *In Living Color* seront analysées, même si Keenen Ivory Wayans quitte la direction au milieu de la quatrième saison.

Un autre élément important à mentionner est l'endroit où les émissions sont filmées. Les deux émissions sont filmées aux deux extrémités des États-Unis. *In Living Color* est filmé à Los Angeles dans l'État de la Californie au Fox Television Center. Tandis que, *Def Comedy Jam* est filmé dans la ville de New York city au Academy Theater. Notons ici que la diffusion de chaque émission est dans les deux grands pôles culturels américains, soit Los Angeles et New York city. Ceci démontre l'importance culturelle des deux émissions dans le cadre de l'humour afro-américain.

La Problématique

À travers la présentation d'un contexte sur l'humour afro-américain, différents éléments sont ressortis et méritent une plus grande attention de notre part. L'une des problématiques que ce

⁷ Greg Braxton, « LAUGHZ IN THE HOOD: Television: A Showcase for unknown black comics, 'Russell Simmons' Def Comedy Jam' begins its second season Friday on HBO » *Los Angeles Times*, 6 août, 1992, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-08-06-ca-5268-story.html> (29 avril 2024).

travail tourne autour est la perception des gens sur l'humour dans les deux émissions présentées. Ainsi, on peut se questionner à savoir comment *In Living Color* et *Def Comedy Jam* sont perçus par la presse blanche et la presse noire durant les années 90 aux États-Unis ? Cette question permettra de connaître la façon dont ces deux mêmes médias, entre les mains de différents groupes, perçoivent et discernent l'humour présenté dans les deux émissions. De plus, cette problématique permettra de comprendre les conséquences de cet humour sur la société et sur la culture américaine et afro-américaine. Les journaux blancs et les journaux noirs auront des points de vue convergents et/ou divergents par rapport aux thèmes, aux messages et au langage dans les émissions. Il est important de se rappeler que ces thèmes, ces messages et ce langage touchent plusieurs facettes de la vie des noirs américains. Par exemple, en ayant un point de vue sur la situation économique précaire des Afro-Américains, sur les moqueries des personnalités connues ou des tentatives pour rehausser l'image de cette communauté noire, nous pourrions avoir un meilleur aperçu de l'idée générale des blancs et des noirs sur le pouvoir de l'humour dans la société.

Nous avons choisi l'utilisation des journaux pour plusieurs raisons. Premièrement, les journaux sont une richesse dans l'histoire des États-Unis. En effet, les journaux sont une source fortement utilisée dans les différents travaux des historiens, car ils sont nombreux, répandus et assez diversifiés à travers le territoire américain. Une autre raison est en lien avec la projection que ces journaux font sur un sujet ou un phénomène. Je prends mon inspiration sur le mémoire de Samuel Bolduc sur la représentation médiatique d'Adam Clayton Powell Jr.⁸ Ce dernier, en utilisant des journaux pour aborder cette figure importante et méconnue, nous présente l'importance des journaux dans la formation d'une opinion. En effet, comme il le mentionne, les journaux rejoignent et adhèrent à des idées et des opinions au « moment où l'édition du journal lit un article choisit et de le publier, c'est que les propos qui y sont contenus sont en accord avec la ligne directrice du journal et sont donc endossés par celui-ci.⁹ » Ainsi, un journal véhicule une opinion qui reflète une partie de la société ou un groupe en particulier. Cette opinion peut devenir très multiple par son association à une ou des idéologies dans un journal ou vers le groupe visé.

⁸ Samuel Bolduc, « Perspective médiatique d'Adam Clayton Powell, Jr. : 1945-1970 » (Mémoire de M.A., Université du Québec à Montréal, 2022).

⁹ *Ibid.*, 8.

Rajoutons également que cette problématique va permettre d'insérer *In Living Color* et *Def Comedy Jam* dans l'historiographie sur l'humour afro-américain. En effet, les deux émissions sont peu ou pas abordées dans l'historiographie de la représentation des noirs dans les médias et celle sur l'humour des noirs américains. On peut compter une exception dans le cadre du bilan historiographique qui sera présenté ultérieurement. En utilisant les journaux pour avoir une opinion sur les émissions, on pourra avoir une bonne compréhension de l'humour performé et sa réaction sur le public et la société, afin qu'une intégration se produise dans cette historiographie encore naissante. De plus, elle pourra s'insérer dans une historiographie très large, dont celle de l'histoire des noirs américains, et permettra l'interdisciplinarité des sujets dans les sciences humaines.

Bilan historiographique

Afin de bien comprendre le sujet à l'étude, il est important d'analyser les sujets et les tendances qui se rapportent au thème principal de ce travail : l'humour afro-américain. Ainsi, pour bien cerner le sujet, le présent bilan historiographique est divisé en trois parties, qui vont nous permettre de comprendre la culture des noirs américains, la représentation des noirs à l'écran et l'humour afro-américain.

La culture afro-américaine des années 70 à 90

La fin des années 60 a amené son lot de changement pour les Afro-Américains. Parmi les grands changements, on compte la culture afro-américaine. En effet, comme mentionné plus haut, la culture afro-américaine sort de l'ombre et rejoint la masse populaire blanche de façon exceptionnelle et importante. Il est important de comprendre le contexte culturel de cette culture afro-américaine, car elle vient influencer grandement l'humour et le milieu télévisuel afro-américain.

Le premier ouvrage à aborder est celui de Charles T. Banner-Haley *The Fruits of Integration : Black Middle-Class Ideology and Culture, 1960-1990* paru en 1994.¹⁰ Ce livre aborde la place et l'influence de cette nouvelle classe moyenne afro-américaine dans la société américaine par rapport à sa culture et son idéologie dominante. Ici, la classe moyenne est primordiale pour comprendre cette nouvelle culture afro-américaine des années 70. Cette classe moyenne vient

¹⁰ Charles Pete T. Banner-Haley, *The Fruits of integration: Black Middle-Class Ideology and Culture, 1960-1990* (Jackson: University Press of Mississippi, 1994).

construire, influencer et s'inscrire dans cette culture, en s'intégrant à la diversité de la culture américaine, mais aussi celle de la culture noire américaine. Cette classe moyenne cherche à s'intégrer dans la société tout en gardant une appartenance et un sentiment nationaliste afro-américain. Ainsi, les Afro-Américains de la classe moyenne désirent imposer leur vision sur ce que devraient être les États-Unis. Celle-ci est le cas en particulier dans les films et les émissions, qui sont devenus très importants durant ces années-là. Elle se fait sentir dans ce médium de divertissement, car elle est plus intégrée que dans les années avant les Mouvements des droits civiques. Ainsi, les films et les émissions deviennent le moyen pour ouvrir la porte à un grand public sur la culture afro-américaine, tout en restructurant les valeurs américaines et en gardant un héritage racial.¹¹ Ainsi, l'auteur démontre l'importance de cette nouvelle classe moyenne afro-américaine sur des aspects idéologiques et culturels, qui viennent modifier et affirmer la culture afro-américaine.

Ensuite, un autre aspect important de la culture est bien la culture de la rue pour les Afro-Américains. L'historien Robin D.G. Kelley a tenté une explication de la culture urbaine noire des dernières décennies du 20^e siècle dans *Yo' Mama's Disfunktional: Fighting the Culture Wars in Urban America*.¹² Selon lui, plusieurs scientifiques des sciences sociales ont échoué dans leurs définitions et leurs analyses de cette culture à cause des préjugés raciaux et par une grande négligence de la complexité de cette culture noire. Kelley propose une nouvelle façon de voir et d'analyser cette culture noire urbaine. Selon lui, cette culture est beaucoup plus complexe et variée dans son ensemble. Toutefois, Kelley reconnaît qu'il existe une centralité dans la communauté, une histoire commune et une reconnaissance collective de la culture afro-américaine de ce qui est censé être « noir ». Ce *Blackness* est important dans son analyse, car s'est à travers sa source et sa quête qu'il affirme que cette culture noire urbaine a pour but simplement la propagation du plaisir ou de faire rire.¹³ La propagation du plaisir est ici le moteur de cette culture qui vient rompre avec l'idée que la culture afro-américaine doit être révolutionnaire ou faire avancer les besoins de la cause des noirs. Il démontre cela à travers différents éléments culturels afro-américains comme des styles de coiffures, le jeu du Dozens (un jeu d'insulte entre deux personnes dans le but de faire rire l'autre) et la musique Hip-Hop.

¹¹ *Ibid.*, 173.

¹² Robin D.G. Kelley, *Yo' Mama's Disfunktional!: Fighting the Culture Wars in Urban America* (Boston: Beacon Press, 1997).

¹³ *Ibid.*, 34.

Ainsi, Kelley apporte une analyse intéressante et différente sur cette culture afro-américaine et son impact dans la société.

Puis, une autre façon importante d'analyser cette culture est de l'associer à un genre artistique populaire. Dans l'ouvrage de Derek C. Maus et James J. Donahue, *Post-Soul Satire : Black Identity after Civil Rights*¹⁴, la satire est au centre de l'analyse. Cette monographie collective analyse la satire dans la culture afro-américaine en utilisant comme plateforme différents médiums artistiques comme la littérature, le théâtre, les films, les émissions et l'humour. Tous les auteurs tentent d'expliquer la place de la satire, durant les trente dernières années du 20^e siècle. Selon eux, la satire dans la culture afro-américaine est centrale, à cette époque, car elle fait en sorte que cette culture soit multiple, rebelle et brave et elle remet en question les fondements de la culture afro-américaine qui prend les choses trop aux sérieux et, du même coup, qui a un regard fixé trop sur le passé. Ainsi, à partir des années 70, la satire afro-américaine permet la critique de plusieurs éléments oppressifs tout en gardant une part « noire » dans la façon dont la satire est exprimée. Cette monographie collective permet de bien comprendre comment la satire s'insère dans l'humour afro-américain qui devient fort populaire sur la scène nationale américaine.

Ces différents ouvrages nous permettent de voir différentes approches et comprendre la culture émergente afro-américaine des années 70 aux années 90. Ce qui ressort de ces tendances est en lien avec la perception sur cette culture, les éléments qui influencent cette dernière et son but dans la société. Ce travail tentera d'explorer comment l'humour s'insère dans cette culture, afin de répondre aux besoins des Afro-Américains de s'exprimer dans la société.

La représentation des noirs dans les médias

Les noirs ont toujours été représentés d'une façon ou d'une autre dans les différents médias à travers l'histoire américaine. Cependant, les noirs américains se voient beaucoup plus présents dans les médias américains à partir des années 50 et 60, mais sans un réel contrôle de cette image. Il faudra attendre les années 70 et 80 pour voir une domination de cette image par ceux-ci. Ainsi, la présente partie s'intéresse à la représentation des noirs dans les médias, en particulier les émissions à la télévision, et leur impact sur la société américaine.

¹⁴ Derek C. Maus et James J. Donahue, *Post-Soul Satire: Black Identity After Civil Rights* (Jackson: University Press of Mississippi, 2014).

Tout d'abord, la télévision a toujours eu un pouvoir important sur comment on peut percevoir quelqu'un ou un groupe. Ceci est le sujet de l'ouvrage *Blacks and White TV: Afro-Americans in Television since 1948* par Fred J. MacDonald.¹⁵ Ce dernier tente une analyse de la représentation des noirs à la télévision. Selon lui, la perception des noirs à la télévision est basée sur les différents stéréotypes qui les ont touchés. Cependant, ils ont réussi à utiliser cette image pour venir renforcer leurs valeurs, leurs communautés et leurs appartenances à la société américaine. MacDonald donne un portrait assez ambivalent de l'évolution de l'image des noirs américains. Même si l'image des Afro-Américains a été renforcée positivement, il reste encore beaucoup à faire, car ils sont toujours vulnérables au ridicule et aux stéréotypes.¹⁶ De plus, les noirs américains ont utilisé cette image stéréotypée dans la comédie et l'humour, afin d'avoir un succès sur la scène dominante blanche. L'auteur ne voit pas d'un très bon œil les années 70, car il affirme que la sensibilité des noirs « have been ignored. Concern with minority social problems has been largely absent from entertainment and nonfiction shows. [...] television has been less than honorable in its treatment of Afro-Americans.¹⁷ » Malgré l'analyse pessimisme de MacDonald, on peut voir comment les noirs ont réussi à avoir un succès avec cette image du comique et, qu'à partir des années 70, certains ont eu une grande carrière dans ce domaine.

Un autre ouvrage pertinent est celui de Janette Lake Dates et William Barlow *Split Image : African American in the Mass Media*.¹⁸ Cet ouvrage collectif traite de plusieurs questions sur les Afro-Américains dans les médias de masse. Par exemple, comment l'image des noirs américains a été modifiée ou déformée dans les médias et comment ces mêmes médias ont empêché la participation des noirs pour modifier leurs images ? Ainsi, ils ont créé leurs propres réseaux de médias, afin de contrer les effets néfastes des grandes industries médiatiques à leurs égards. L'analyse des différents médias apporte un poids supplémentaire sur comment les médias ont contribué à engendrer une mauvaise image de la communauté afro-américaine et comment ses derniers ont pu rehausser leur image à travers différents médiums de divertissement. Ici, les émissions dites commerciales sont importantes dans la domination de l'image des noirs par les blancs, car à travers différents genres, dont la comédie, ces derniers renforcent des stéréotypes sur la population en général et sur la culture afro-américaine. Ainsi,

¹⁵ Fred J. Macdonald, *Blacks and White TV: Afro-Americans in Televisions since 1948* (Chicago: Nelson-Hall, 1983).

¹⁶ *Ibid.*, 18.

¹⁷ *Ibid.*, 150.

¹⁸ Jannette Lake Dates et William Barlow, *Split Image: African Americans in the Mass Media* (Washington, D.C.: Howard University Press, 1990).

on peut voir qu'ici aussi l'humour ou la comédie n'est pas un genre apprécié dans le cadre de la représentation des noirs.

Afin de mieux visualiser comment l'image des noirs a été manipulée à la télévision, le documentaire *Color Adjustment*¹⁹ du réalisateur et activiste Marlon Riggs, nous montre comment l'histoire des relations raciales aux États-Unis se reflète à travers la télévision. En effet, Riggs veut montrer comment les noirs américains s'inscrivent dans le mythe de l'*American Dream* projeté par la télévision et ses différentes émissions. Cette inclusion dans le mythe se fait par la création d'autres mythes sur les noirs américains. Ces mythes sont construits et formés selon les différentes décennies du 20e siècle. Ainsi, la télévision devient un miroir sur la place et la perception que les Américains ont sur les Afro-Américains. Avec la fin de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'à la fin des années 80, Riggs montre qu'on peut avoir un meilleur portrait des relations raciales aux États-Unis avec la télévision.

Une autre analyse est importante, afin d'avoir une vision plus positive de la comédie dans les émissions afro-américaines. L'ouvrage de Herman Gray *Watching Race: Television and the Struggle for "Blackness"*²⁰ répond à cette idée. En effet, Gray fait une évaluation critique des débats autour de l'expression de la culture noire et de la production culturelle noire dans la télévision, afin de comprendre le concept de « Blackness ». En se questionnant sur des sujets clés comme la race, le genre, les classes, le pouvoir et les inégalités, l'auteur démontre que ces émissions noirs comiques rentrent en confrontation avec des valeurs importantes pour la classe moyenne noire comme les valeurs familiales et les bonnes relations raciales. De plus, les grandes compagnies de câble essaient d'attirer un public noir, à travers différentes émissions comiques qui viennent jouer avec le concept du « Blackness ». Une des émissions abordées est *In Living Color*. Selon lui, cette émission réussit à attirer un public blanc et un public noir par son caractère ambivalent sur des questions de classe et de race qui vient donner une image appropriée des thèmes importants dans la société, tout en gardant une authenticité noire.²¹ Ainsi, Gray montre que malgré le côté ambivalent de l'humour dans les émissions afro-américaines,

¹⁹ *Color Adjustment*, réalisé par Marlon T. Riggs. (1992: Californie : Signifyin' Works Production), en ligne, <https://www.kanopy.com/en/uqam/video/139639>.

²⁰ Herman Gray, *Watching Race: Television and the Struggle for "Blackness"* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995).

²¹ *Ibid.*, 146.

certaines émissions réussissent à projeter une image appropriée auprès de la masse, tout en affirmant son caractère afro-américain.

Puis, on ne peut passer à côté du livre de Donald Bogle, *Primetime Blues: African American on Network Television*²², qui aborde une très grande quantité d'émissions des années 50 jusqu'aux années 90. Selon lui, la représentation des noirs dans les émissions est marquée par la période dans laquelle elles s'insèrent. Ainsi, il fait un regard critique et analytique des performances, les messages et les histoires des émissions de programmes. Pour Bogle, les années 90 marquent un moment important pour la reconnaissance de la culture et des critiques. Ceci est dû au fait que les années 90 affirment l'émergence des téléspectateurs noirs et le besoin des grandes compagnies d'attirer ce nouveau public. Ainsi, Bogle démontre que les grandes compagnies de câble utilisent différentes tactiques pour attirer ce public comme l'utilisation de marqueurs culturels en lien avec la culture populaire de l'époque: le Hip-Hop. L'utilisation de cette culture Hip-Hop permet de rejoindre un public plus jeune, mais ne réussit pas, selon Bogle, à aborder des sujets sérieux et placer les noirs dans une position de comique ou dans une position pour faire rire. Durant son analyse de *In Living Color*, il a souligné cet aspect avec l'humour de l'émission qui trouve trop vulgaire et stéréotypé.²³ Ainsi, pour l'auteur les années 90 sont marquées par un attrait pour les jeunes noirs en utilisant des stratégies culturelles dans les émissions.

Une dernière tendance est de mise dans le cadre de cette sous-partie. Une monographie sur l'une des émissions à l'étude est publiée en 2018 sous le titre de *Homey Don't Play That! : The Story of In Living Color and the Black Comedy Revolution*²⁴ par le journaliste David Peisner. Cet ouvrage n'a pas vraiment une thèse en soi, mais elle raconte l'histoire de Keenen Ivory Wayans et de sa famille dans la pauvreté des rues de New York dans les années 70 et son cheminement vers une carrière en humour. Ainsi, cet ouvrage présente aux lecteurs une histoire très précise de Keenen, son parcours et l'avènement de ILC. On peut lire sur différentes anecdotes en lien avec l'émission, le processus de recrutement des écrivains et des humoristes/acteurs, les conflits derrière la scène entre les différents membres de la production et Fox, comment certains sketches voient le jour et l'impact de cette émission, et son humour, sur la société américaine. Peisner

²² Bogle *Op. Cit.*

²³ *Ibid.*, 378-379.

²⁴ David Peisner, *Homey Don't Play That! : The Story of In Living Color and the Black Comedy Revolution* (New York: 37 INK/ Astria, 2018).

présente un ouvrage fort utile pour appréhender *In Living Color* et avoir un regard assez complet sur tous les aspects de cette émission.

Il est intéressant de souligner que *Def Comedy Jam* n'a pas été analysé ou abordé dans les quatre ouvrages présentés. Les seules fois dans lesquelles cette émission a été abordée, c'était dans le cadre d'une autre émission par l'un des humoristes qui eurent un grand succès au sein de *Def Comedy Jam*. Le présent travail tentera d'insérer cette émission dans cette historiographie, afin de comprendre sa place et son impact dans la société américaine.

L'humour afro-américain

Cette partie est importante, afin de comprendre les origines, le contexte, les particularités, les caractéristiques et les réactions de l'humour afro-américain dans la société américaine. Cette historiographie est assez naissante dans l'historiographie afro-américaine. C'est pourquoi qu'il faut prendre le temps de bien comprendre tous ces aspects. Cette section est divisée en quatre ouvrages qui vont nous permettre de bien cerner cet humour noir.

Le premier à être abordé est celui de Lawrence W. Levine; *Black Culture and Black Consciousness: Afro-Americans Folk Thought from Slavery to Freedom*²⁵ paru en 1977. Un ouvrage qui date, mais qui a encore une très grande pertinence dans le cadre de ce projet. Cet ouvrage aborde différents éléments de la culture afro-américaine en utilisant une grande variété de sources pour savoir d'où vient cette culture et comment elle s'est formée. Le chapitre cinq nous intéresse ici, car il aborde le rire noir (Black Laughter). Selon Levine, le rire des esclaves africains est un apport positif en Amérique, car elle est une façon de lutter contre l'oppression et le travail forcé et de faire de l'autodérision positif. Notons également la mention que les blagues des noirs présentent et ridiculisent un groupe, une idée, une institution, afin de rehausser le groupe et affirmer un sentiment de supériorité.²⁶ Ainsi, les blagues sont présentes pour exposer une réalité absurde et permettre une forme de libération et de rébellion pour les Afro-Américains. L'analyse de Levine est pertinente pour comprendre l'origine de cet humour et vers quelle direction elle s'est dirigée. Cependant, elle ne peut pas aller vers les années qui nous

²⁵ Lawrence W. Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (New York: Oxford University Press, 1977).

²⁶ *Ibid.*, 308.

intéressant, mais l'auteur présente une analyse pertinente pour comprendre l'origine de cet humour.

Ensuite, le prochain ouvrage est l'une des monographies qui abordent l'histoire de l'humour afro-américain, depuis l'arrivée des esclaves africains jusqu'à la fin du 20^e siècle. Le livre de Mel Watkins *On the Real Side: A History of African American Comedy from Slavery to Chris Rock*²⁷ aborde l'histoire et les origines de cet humour. Son analyse sur l'origine de cet humour remonte au moment de l'arrivée des esclaves africains en Amérique. Selon lui, cet humour est principalement de la satire humoristique qui permettait aux noirs une forme de liberté, de se moquer des blancs et d'eux-mêmes, mais en le transformant en une source de comédie et de réconfort dans le groupe. La plaque tournante de cet humour se produit dans les années 70 sous Richard Pryor. Comme mentionné plus haut, Pryor avec son style verbal de la rue et ses blagues sur des sujets controversés lui ont permis un très grand succès sur la scène nationale. Cependant, son analyse n'est pas poussée après Pryor, car il aborde à peine l'effet de ce dernier dans le milieu humoristique afro-américain. Ce qui reste à retenir de cette dernière partie est la popularisation du langage vulgaire dans l'humour, un humour basé sur les contradictions entre les races et l'apport du style ou de la culture Hip-Hop dans ce nouveau style d'humour. Ce style aura une très grande influence dans l'humour des émissions et des films.

Puis, on se déplace vers les dernières décennies du 20^e siècle dans l'ouvrage de Bambi Haggins *Laughing Mad : The Black Comic Persona in Post-Soul America*.²⁸ Son livre se focalise sur les trois dernières décennies du 20^e siècle. Elle fait une analyse plus poussée et plus complexe que celle de Watkins. En effet, Haggins examine la circulation de la comédie dans le contexte social des noirs en se concentrant sur la personne ou sur le *persona* du comique noir. À travers une analyse de différents humoristes noirs, dont Flip Wilson, Bill Cosby, Richard Pryor, Eddie Murphy, Chris Rock, Dave Chappelle et plusieurs autres, elle fait ressortir les différentes idéologies de ces artistes avec leurs discours tout en prêtant une attention particulière sur la place des Afro-Américains et leurs expériences dans ces discours. Malgré une approche différente, l'auteure arrive aux mêmes conclusions que Watkins soit que l'humour afro-américain est marqué par la satire et son côté flamboyant et provocant. Il reste que Haggins

²⁷ Watkins *Op. Cit.*

²⁸ Bambi Haggins, *Laughing Mad: The Black Comic Persona in Post-Soul America* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2007).

amène une nouvelle perspective de cet humour, car elle fait ressortir les tensions de la représentation des noirs contemporains et les discours multiculturels de la culture noire.

En dernière instance, l'ouvrage *Cracking Up: Black Feminist Comedy in the Twentieth and Twenty-First Century United States*²⁹ de Katelyn Hale Wood amène une perspective d'analyse intéressante sur des personnalités encore très peu abordées dans l'historiographie. En effet, l'auteure met l'accent sur les femmes noires humoristes. Wood démontre que les femmes noires dans le milieu humoristique font des blagues en lien avec une vérité reliée à l'expression de la liberté des femmes noires. Cette expression a seulement une apparence marginale, mais elle a toujours été importante dans l'histoire du théâtre et de la performance aux États-Unis.³⁰ Ce qui rend cet ouvrage très innovateur est son analyse en lien avec des mouvements qui touchent les femmes dont les mouvements féministes et les mouvements queers. Ainsi, Wood veut briser un silence en démontrant la place importante des femmes noires humoristes dans l'espace des mouvements sociaux. En abordant différentes artistes noires comme Jackie "Moms" Mabley, Mo'Nique et Wanda Sykes, elle montre que l'humour a permis de faire des critiques et d'affirmer la place des femmes noires dans le milieu de l'humour, mais aussi dans les différents mouvements féministes et queers. Un autre point innovateur est qu'elle analyse également la réaction du public face à l'humour, afin de voir le rapport qui se crée entre le public et l'artiste.

À travers l'analyse des quatre ouvrages présentés, quelques remarques sont de mises. D'une part, les deux émissions à l'étude sont peu ou pas abordées dans le cadre d'une analyse poussée sur l'humour noir des années 90. Notons que *In Living Color* est plus mentionné que *Def Comedy Jam* dans l'historiographie et que ceci est probablement dû à l'acceptation de ce style d'humour performé et propagé aux États-Unis. D'une autre part, la réaction du public n'est jamais abordée dans ces ouvrages. Cet aspect est un peu plus abordé dans la partie sur la représentation des noirs dans les médias. On peut seulement mentionner le cas de Katelyn Hale Wood qui analyse les perceptions du public face à chaque femme humoriste noire analysée dans le cadre de son ouvrage. Cependant, ceci est seulement la réaction des gens présents durant les spectacles et non une réaction d'une très grande partie de la population américaine.

²⁹ Katelyn. Hale Wood, *Cracking Up: Black Feminist Comedy in the Twentieth and Twenty-First Century United States* (Iowa: University of Iowa Press, 2021).

³⁰ *Ibid.*, 4.

Corpus de sources

Dans le cadre de ce travail, il y a une multitude de sources sous plusieurs formats. Tout d'abord, pour nos deux émissions, elles sont disponibles sur Internet. *In Living Color* est disponible gratuitement sur le site d'Archive.org et *Def Comedy Jam* est disponible sur achat sur Amazon Prime ou sur Apple TV. Ce dernier a été sélectionné. On peut aussi mentionner que certaines émissions sont disponibles sur le site de YouTube, mais l'intégralité des épisodes n'est pas présente.

Ensuite, pour ce qui est des journaux, il y a un grand répertoire pour chacun des groupes à l'étude. Dans les journaux blancs, on retrouve le *The New York Times*, *Los Angeles Times*, *New York Post*, *Chicago Tribune*, *Washington Post* et plusieurs autres. En ce qui concerne les journaux noirs, on a le *New York Amsterdam News*, *Los Angeles Sentinel*, *Chicago Defender*, *Pittsburgh Courier*, *The Philadelphia Tribune*, *The Michigan Chronicle* et encore d'autres. Au niveau de la disponibilité des journaux, ils sont disponibles sur des bases de données en ligne comme ProQuest Historical Newspapers. Le choix des journaux s'est fait selon la disponibilité de ceux-ci et aussi sans appartenance à un lieu spécifique, car nous voulons avoir une opinion de l'ensemble de la société américaine du plus au Nord jusqu'au Sud et de l'Ouest en Est.

Pour *In Living Color*, dans le cas des journaux blancs, j'ai récolté un échantillon de seize journaux, à travers tout le territoire américain, pour les périodes de 1990 à 1994. Les grandes villes américaines sont la base de mon corpus. On peut y retrouver *Los Angeles Times*, *The New York Times*, *The Washington Post*, *Chicago Tribune*, *The Baltimore Sun* et *The Hartford Courant*. Il est évident que ce n'est pas tous les journaux qui seront analysés, car je veux éviter d'alourdir le texte avec de nombreuses citations. Les journaux afro-américains ont un total de treize journaux et ils sont aussi dispersés à travers le territoire américain. On peut y voir l'*Atlanta Daily World*, *The Michigan Chronicle*, *Call and Post*, *Los Angeles Sentinel*, *New York Amsterdam News* et *The Philadelphia Tribune*.

Dans le cas de *Def Comedy Jam*, les journaux blancs sont au nombre de dix et ils se déroulent entre 1992 et 1995. On y retrouve seulement les grands journaux américains blancs dont le *Los Angeles Times*, *The New York Times* et le *Chicago Tribune*. Les différents journaux noirs sont au nombre de neuf et ils varient dans le temps entre 1992 et 1997. On y retrouve le *Los Angeles Sentinel*, *New Pittsburgh Courier*, le *New York Amsterdam News* et le *The Philadelphia*

Tribune. Le choix des journaux est uniquement basé sur ceux qui ont des réactions plus fortes et plus intéressantes sur l'émission. Pour mieux délimiter ce que j'entends par « plus fortes » et « plus intéressantes », je fais référence aux journaux qui ont une opinion plus sensationnelle, un point de vue assez clair sur l'émission et qui laissent des critiques plus faciles à décortiquer dans le cadre d'une analyse des opinions.

D'autres sources sont également utilisées afin d'avoir plus d'information sur nos émissions et pour avoir des explications sur le contexte et l'utilisation de l'humour dans celles-ci. Il y a des sources vidéo qui sont utilisées comme des entrevues, des documentaires et des podcasts pour avoir des renseignements sur le contexte de création des différentes émissions, mais aussi pour avoir une explication du choix de l'humour dans ces mêmes émissions. Parfois, on a même la réaction des réalisateurs, producteurs et humoristes face aux critiques sur les émissions. Ces sources vidéo sont disponibles principalement sur Youtube ou sur achat. Il y a aussi des essais culturels qui traitent de la culture afro-américaine, en particulier sur les dernières années du 20^e siècle. Nelson George est l'un des noms qui ressortiront de cette partie. Ce dernier est un journaliste, auteur et critique culturel afro-américain qui s'est beaucoup penché sur la culture des Afro-Américains, après les Mouvements des droits civiques. Il est à l'origine du terme *Post-Soul*, qui représente simplement les années 70, 80 et 90. Il y a aussi l'apport d'autobiographie de la part des humoristes et réalisateurs. On peut mentionner l'autobiographie de Russel Simmons, celui qui a créé la maison de disque Def Jam Record pour les artistes hip-hop et créateur de *Def Comedy Jam*. Les essais culturels et les autobiographies sont disponibles en ligne sur différents systèmes de recherches dont Archive.org et sur achat.

Une mention spéciale doit être apportée sur les termes journaux blancs et noirs. Ceci pourrait confondre certaines personnes dans ce qu'on entend par ces termes de « race ». En effet, ces désignations ne correspondent pas à la couleur du journal, mais plutôt à l'appartenance de cette presse. On utilise ces termes plus en anglais sous le nom « *White-dominated press* » et « *Black-dominated press* ». Sous ces catégories, il est beaucoup plus clair de comprendre ces sources. Ainsi, nous avons décidé que la catégorie du groupe correspond au groupe propriétaire du journal, qui travaille principalement dans ce journal et qui est visé par ce journal. Alors, on peut dire, par exemple, qu'un journal blanc est un journal dirigé par un blanc, rédigé principalement par des blancs et qui vise un public majoritairement blanc.

Méthodologies

Avec la multitude des sources présentées dans la section précédente, plusieurs formes d'analyses ont été déployées pour analyser notre corpus de source. En ce qui concerne les émissions, il y a eu une écoute attentive sur les différents thèmes abordés par les humoristes, la façon sur comment ils sont abordés et la réaction du public face aux blagues. Les thèmes sont ceux qui touchent ou qui ont un impact spécifique sur la communauté afro-américaine. Par exemple, on peut retrouver des blagues concernant la pauvreté, la violence policière, les problèmes de drogues, des personnalités connues qui ont eu un impact sur les noirs, les différences sexuelles, les différences raciales, etc. Ce type d'analyse permet de bien cerner les enjeux abordés par les humoristes et les émissions, afin de savoir ce qui ressort le plus chez eux et comment ils peuvent impacter le public et la société en utilisant l'humour. Le public sur place joue un peu le rôle d'un reflet de la société, car ils sont ceux qui réagissent en premier aux blagues. Ainsi, leurs réactions sont importantes dans le cadre de cette analyse.

Pour ce qui est des journaux, l'analyse repose vraiment sur la réponse de l'opinion publique sur les émissions. Ainsi, la recherche s'est faite par le titre des émissions dans les bases de données, afin de voir s'il y a des opinions et/ou des questionnements en lien avec le genre d'humour présenté. De plus, il y a eu aussi une combinaison de différents mots-clés pour nous aider à répondre à notre problématique en utilisant le nom de certains humoristes et des termes en anglais qui reflètent une façon de voir les émissions et qui présentent une forme d'opinion. On peut y retrouver les termes *stereotype*, *race*, *violence*, *amusing*, etc. Ici, les titres des différents articles de journaux sont la clé pour repérer les différentes opinions dans les sources. Les titres des journaux sont généralement la première chose que les gens observent et le titre reflète ce qui va être abordé et la ligne directrice des articles. Avec le grand nombre de sources dans notre éventail, le traitement des sources a été un défi dans la recherche, mais un échantillon a été sélectionné. J'ai choisi les sources les plus pertinentes en lien avec les opinions plus frappantes, directes et intéressantes dans le cadre d'une analyse sur la perception des journaux sur un phénomène. De plus, comme mentionné plus haut, le choix des journaux est également basé sur la disponibilité de plusieurs journaux à travers le territoire américain. Ainsi, s'il y a eu trop de journaux venant d'une même source, il y a un processus d'élimination et il y a seulement la conservation des articles les plus pertinents et les plus frappants.

Il est important de mentionner que dans le cadre de ce travail, il y aura des mots et des passages avec des termes et des gestes vulgaires. De plus, certains thèmes ou sujets peuvent être difficile à lire. Cependant, il reste que ces mots ne sont pas les miens, mais bien ceux de mes différents acteurs historiques. La retranscription des divers mots est seulement dans le cadre d'un travail de recherche en histoire et ils ne m'appartiennent pas. Ne voulant pas protéger ou bien critiquer l'usage de certains mots ou sujets, je crois qu'ils ont une valeur historique dans le sens qu'ils expriment quelques choses qui reflètent les différentes perspectives et points de vue des individus dans *In Living Color* et *Def Comedy Jam*.

Organisation du travail

Le présent travail de recherche sera organisé partiellement de la même façon sous deux chapitres pour chacune des émissions.

Le premier chapitre sera celui de *In Living Color*. Tout d'abord, il y aura une brève introduction du contexte de la représentation des noirs dans les émissions américaines durant les années 50 à 90. Ici, on pourra remarquer que l'augmentation de la représentation des noirs à la télévision, à travers les trois grandes chaînes commerciales, est liée à l'augmentation des téléspectateurs afro-américains. Ainsi, un changement a lieu au niveau des émissions et des publicités, afin d'attirer cette clientèle afro-américaine devant les écrans. Ceci va permettre d'introduire l'apparition d'une quatrième chaîne commerciale, Fox, et de *In Living Color*. Ensuite, il suivra une présentation du contexte de création de cette chaîne et un contexte sur Keenen Ivory Wayans, comment il a joint Fox et créé l'émission. Ensuite, il y aura une analyse de quelques sketches pertinents et populaires. Puis, nous passerons au cœur du travail, soit l'analyse des journaux blancs et noirs sur *ILC* et la perception de ses derniers.

Le deuxième chapitre se concentre sur *Def Comedy Jam*. Ici, nous avons à faire à une émission sur une chaîne de câble (*HBO* ou *Pay TV*). Ainsi, une explication de comment l'apparition du câble est venue débalancer les chaînes commerciales et comment elles tentent également d'attirer un téléspectateur afro-américain. Ceci se fait, entre autres, à travers une plus grande exposition et liberté sur le contenu et par l'absence de publicité. Il suivra aussi une mise en contexte de la création de cette émission et l'analyse de quelques numéros pour bien cerner l'humour de *Def Comedy Jam*. Finalement, nous terminerons sur l'analyse des différents

journaux blancs et noirs sur l'émission, afin de savoir comment l'émission et l'humour étaient perçus dans la presse et la société.

CHAPITRE 2

In Living Color... Parody at its best

« If you're not offending anyone in comedy then you're not doing your job.³¹ »

- David Alan Grier

Cette phrase de David Allen Grier représente bien l'émission *In Living Color* dans son humour des années 90. Toutefois, on peut également l'appliquer dans l'ensemble de l'humour des noirs américains dans les différents clubs ou dans les différentes émissions de comédies et/ou humoristiques aux États-Unis. En effet, l'humour des Afro-Américains a toujours eu un caractère offensant et plus direct, qu'on réfère à du *Blue Comedy* ou *Ribaldry*. Ce type d'humour dissimulé sous plusieurs décennies, voire des siècles, prend du temps avant d'apparaître sur les écrans. La place et l'image des noirs américains à la télévision ont été contrôlées depuis longtemps par les blancs, lesquels ont déformé celles-ci par des stéréotypes exagérés, afin de rabaisser le groupe et pour valider leurs propres croyances envers ce même groupe. Ainsi, l'image des noirs à la télévision et son rapport avec l'humour restent entre les mains des producteurs et réalisateurs blancs pendant fort longtemps.

Pour bien cerner la complexité de la représentation de l'image des noirs américains à la télévision, une explication de ce sujet sera abordée, pour bien comprendre la place de la représentation des noirs à la télévision commerciale dans différentes émissions américaines. Ceci va nous permettre de bien comprendre la façon dont l'image des noirs américains a été utilisée dans l'histoire des médias américains, et ses effets sur la communauté blanche et noire américaine. De plus, on pourra analyser les différentes stratégies utilisées pour attirer une clientèle afro-américaine devant un écran de télévision grâce à la création de Fox. Par ailleurs, une description de l'avènement de *In Living Color* sera effectuée, dans le but de comprendre cette émission populaire et son impact sur la société américaine des années 90. Ceci permettra de faire le pont vers une présentation et une analyse de plusieurs sketches populaires et intéressants de l'émission. Ainsi, après toutes ces explications et descriptions sur le sujet,

³¹ Donahue Show, *Donahue in LA – The cast of In Living Color (1990)*, Multimedia Entertainment, 48:14min, 2 août, 2020: 14:38min, <https://www.youtube.com/watch?v=2ulmAxm0KI> (29 avril 2024).

l'analyse des journaux blancs et noirs sera accomplie pour avoir un aperçu de l'opinion de la presse américaine et de la population en général sur ILC.

2.1 What you see isn't always what's real...L'image des Afro-Américains dans les médias

On peut constater que l'image des noirs américains à la télévision a toujours été présente d'une façon ou d'une autre depuis l'apparition de la télévision et des émissions qui les accompagnent, notamment après la Deuxième Guerre mondiale. La radio, étant le principal transmetteur avant la popularisation de la télévision, était un média très populaire dans les années 20 et 30. En effet, plus de 576 stations de radio licenciées existaient allant à des chiffres d'affaires de 1 million de dollars en 1920 à 400 millions de dollars en 1925.³² De plus, un Américain sur trois possédait une radio en 1929, alors qu'en 1939, on pouvait considérer que chaque Américain avait une radio dans sa résidence et dans son véhicule.³³ Ainsi, la popularité de ce nouveau média fait sensation aux États-Unis, notamment pour l'écoute des nouvelles et des sources de divertissement. Plusieurs émissions de radio ont vu le jour dans les années 20, 30 et 40. Toutefois, la radio n'était pas à l'abri des stéréotypes sur les noirs. L'exemple le plus connu est celui de l'émission de radio *Amos 'n' Andy Show* en 1928. Cette émission de radio raconte les mésaventures de deux Afro-Américains à Chicago, Amos et Andy, après avoir quitté le sud des États-Unis. Cependant, elle était problématique sur plusieurs points. Tout d'abord, les deux voix à la radio, celles de deux blancs, Freeman Gosden et Charles Correll, parlaient dans un faux dialecte afro-américain rural du sud. Ainsi, l'utilisation d'un langage enfantin et absurde propageait et exagérait les stéréotypes populaires à l'égard des noirs. Par exemple, on peut voir le stéréotype du noir idiot, perdu, arnaqueur, paresseux et violent. Son succès ne s'est pas arrêté à la radio. Comme le mentionne Herman Gray: « I think black folks representations in television were very much inherited from radio. And of course, that get us into the old Amos n' Andy sort of situation comedies.³⁴ » En effet, l'émission télévisée de *Amos 'n' Andy* voit le jour en 1951 sur la chaîne de CBS et amène son lot de controverses. Première émission à avoir uniquement des acteurs noirs dans un rôle principal, elle connaît un très grand succès malgré sa mauvaise réputation dans la communauté afro-américaine. Au cours d'un sondage, on pouvait constater, auprès de la communauté afro-américaine de New York, que l'émission était appréciée à 77%.³⁵

³² Watkins *Op. Cit.*, 267.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Color Adjustment*, réalisé par Marlon T. Riggs. (1992 ; Californie : Signifyin' Works Production), en ligne : 5:30min à 5:41min <https://www.kanopy.com/en/uqam/video/139639>.

³⁵ Watkins *Op. Cit.*, 322.

De plus, sa saison de 1951 à 1952 était la treizième émission la plus populaire au pays.³⁶ Son succès reposait principalement sur son humour familial auprès des noirs américains et sur le fait que l'on pouvait apercevoir des noirs à la télévision. Ces deux éléments sont importants, car ils démontrent la place et la future place importante que vont jouer les noirs dans les émissions américaines et la popularité de l'humour afro-américain dans ces mêmes émissions. Considérant que seulement 12% des ménages avaient une télévision en 1951, le succès de cette émission est remarquable.³⁷ On peut déjà y voir les souches des différentes émissions qui vont voir le jour dans les années 70, et ce, jusqu'aux années 2000. Cependant, au début des années 50, *Amos 'n' Andy* n'avait pas eu la chance d'être diffusée sur une longue période. Plusieurs campagnes contre l'émission ont eu lieu, notamment de la part de différentes organisations civiques, dont la NAACP. Avec la montée du Mouvement des droits civiques américains, les noirs pouvaient désormais se permettre une plus grande critique face à leur image à la télévision. Ainsi, l'émission est annulée après sa quatrième saison. La période des années 50 a été marquée par une montée importante de la classe moyenne noire, à la suite des changements apportés par la présidence de Roosevelt, ainsi que des opportunités économiques de la Deuxième Guerre mondiale. Ces derniers désiraient propager une image respectable, tout en abolissant les images néfastes des Afro-Américains perpétuées depuis longtemps. Ainsi, Watkins affirme ceci: « *Amos 'n' Andy* had entered the TV stakes at the wrong time ; in a sense, it was doomed before it ever began.³⁸ » *Amos 'n' Andy* va non seulement devenir un modèle à ne pas reproduire dans le futur, mais également un exemple que l'on peut créer une émission afro-américaine à succès avec comme point d'ancrage l'humour des noirs américains. On ne verra pas une émission aussi similaire avant le début des années 70 avec le *The Flip Wilson Show*. Cependant, un autre événement est en ébullition dans la société, lequel viendra modifier le paysage américain jusqu'à aujourd'hui: le Mouvement des droits civiques.

Les années 60 amènent leurs lots de changements pour les noirs américains dans les médias. En effet, ces derniers sont dans une grande révolution avec le Mouvement des droits civiques américains. Cet événement est venu changer drastiquement la situation des Afro-Américains sur plusieurs niveaux, et les médias ont eu leurs rôles à jouer dans les différents incidents survenus dans la société. Désormais, les médias s'intéressaient davantage au sort des noirs américains et diffusaient les mauvais traitements dont ces derniers étaient victimes. Il n'était

³⁶ MacDonald *Op. Cit.*, 29.

³⁷ *Color Adjustment*, réalisé par Marlon T. Riggs. (1992 ; Californie : Signifyin' Works Production), en ligne : 6:48min, <https://www.kanopy.com/en/uqam/video/139639>.

³⁸ Watkins *Op. Cit.*, 321.

pas rare de voir les noirs se faire brutaliser par des blancs, se faire arroser par des tuyaux d'incendie ou bien se faire attaquer par des chiens.³⁹ Ces images ne se sont pas seulement propagées à l'intérieur du pays, mais également à l'échelle internationale. En effet, le succès de différentes législations ont permis d'apporter plusieurs gains pour les Afro-Américains. Toutefois, d'autres secteurs n'ont presque pas été modifiés comme dans le cas de la représentation des Afro-Américains à la télévision. Les noirs américains peuvent se voir acquérir une plus grande place dans l'*American Dream* propagé à la télévision, mais sans nécessairement affirmer leur identité afro-américaine. Ceci se manifeste principalement avec une montée de la classe moyenne noire, mais également une montée de leur visibilité dans la société et sur les écrans. Ces derniers sont soucieux de leur image avec les avancés des Mouvements des droits civiques. Ainsi, il existe une dichotomie entre le fait d'avoir une plus grande liberté d'idée culturelle noire dans les films chez la masse noire, et un certain désir de la classe moyenne noire de promouvoir la représentation des noirs à la télévision en projetant une image positive et édifiante auprès des blancs.⁴⁰ Ces tensions vont donc persister tout au long des décennies et au-delà. Il demeure qu'une culture noire plus "véridique" n'est pas encore possible auprès des grandes chaînes commerciales. Ainsi, les blancs et les noirs de la classe moyenne contrôlent l'image des noirs dans les émissions et dans les médias. Des émissions comme *The Nat King Cole Show*, à la fin des années 50, et *Julia* et *I Spy*, dans les années 60, sont des parfaits exemples de la projection d'une image "respectable" pour les blancs et les noirs de la classe moyenne, ainsi qu'un éloignement du style et de la culture des noirs américains. Le producteur de *Julia*, Hal Kanter, affirme avoir créé l'émission afin de s'excuser auprès des noirs pour les images néfastes du passé comme dans le cas de *Amos 'n' Andy*.⁴¹ Ici, Hal Kanter voulait modifier l'image des noirs par culpabilité. En faisant cela, il a plutôt projeté une image idéalisée des noirs, effaçant en même temps tout marqueur culturel afro-américains. Ces émissions créent un environnement acceptable, afin de briser des barrières à la télévision, car elles présentent les noirs sous une bonne image et dans un monde intégré, mais au détriment de perdre leur identité noire. En somme, une assimilation se fait, et les noirs se sentent obligés de porter « un masque », afin d'acquérir une forme de succès et de respectabilité à la télévision. Dans le cas de Nat King Cole, l'actrice Daphne Maxwell Reid mentionne qu'il: « appealed to a broad spectrum of people, because he didn't seem threatening. He didn't seem forceful or

³⁹ *Color Adjustment*, réalisé par Marlon T. Riggs. (1992 ; Californie : Signifyin' Works Production), en ligne : 26:37min à 27:09min, <https://www.kanopy.com/en/uqam/video/139639>.

⁴⁰ Banner-Haley *Op. Cit.*, 121.

⁴¹ *Color Adjustment*, réalisé par Marlon T. Riggs. (1992 ; Californie : Signifyin' Works Production), en ligne : 34:07min à 34:17min, <https://www.kanopy.com/en/uqam/video/139639>.

belligerent, or anything that would make, say white people, uncomfortable.⁴² » Ainsi, pour les blancs, il fallait que les noirs aient une impression d'être heureux et non menaçants pour l'ordre économique, politique et social établis dans le pays. Pour les noirs ayant une certaine classe et en plus grand contrôle de leur économie, la situation était parfaite pour essayer de rehausser leur image à l'échelle nationale et internationale. C'est ainsi qu'on voit deux mondes noirs à la télévision. Le premier étant un monde noir dans lequel on voit les noirs dans les médias faisant face aux injustices raciales dans les rues, et le deuxième, un monde où les émissions de la télévision commerciale ont une absence totale des tensions raciales de l'époque.⁴³ Dans les émissions commerciales, les noirs font donc parties de la belle grande famille américaine (*l'American Dream*) sans avoir une mention des vraies tensions des années 60. S'il fallait démontrer notre mécontentement, un masque devait être porté, afin de camoufler les vraies émotions, sentiments et perceptions à l'égard de soi et d'autrui. Le but était de divertir les gens de ce qu'il se passait dans les rues, tout en montrant une belle image de la société américaine. Les producteurs blancs sont à la tête de cette façon de présenter les noirs à la télévision. Toutefois, les Mouvements pour les droits civiques ont eu certains apports positifs sur l'image des noirs américains. Ceci se refléta principalement dans les années 70 avec une montée des émissions centrées et dirigées vers la communauté afro-américaine.

Après les années tumultueuses des années 50 et 60, on pouvait croire que le pire est passé, mais c'est en vain. La fin des Mouvements des droits civiques, avec l'assassinat de Martin Luther King Jr. en 1968, montre les limites apportées par le mouvement, et on peut constater que d'autres démonstrations civiques font rage dans les rues. Le cas de la guerre du Vietnam est un bon exemple, car elle fait encore réagir et elle produit beaucoup de mouvements contestataires contre le gouvernement américain. Cette longue guerre crée son lot de bouleversements et de transformations pour les médias américains. En effet, la guerre du Vietnam, incluant ses atrocités, son carnage et ses controverses, fait sensation chez le public américain et mondial, car elle est la première guerre à être diffusée à la télévision. Il n'est donc pas surprenant de voir un changement dans les émissions américaines, notamment au niveau des goûts et des intérêts du public. On peut constater une baisse et une fatigue pour la représentation des problèmes sociaux, des mouvements contestataires et des confrontations civiques et armées dans les émissions, qui se traduit aussi par une préférence à voir des "bonnes choses" et une plus grande

⁴² *Ibid.*, 20:56min à 21:10min.

⁴³ *Ibid.*, 42:23min à 42:45min.

place au divertissement non instructif.⁴⁴ Ainsi, on voit une montée des émissions de comédie dans les années 70, et les Afro-Américains sont devenus, ou plutôt redevenus, un point central de ce style télévisuel. L'exemple le plus populaire et important est l'émission de variété *The Flip Wilson Show* de 1970 à 1974. L'humoriste Flip Wilson avait déjà une longue carrière dans l'humour des *Chitlin Circuit*, ce réseau de bar et de théâtre à travers le pays permettant d'utiliser un humour typiquement afro-américain auprès d'un public afro-américain. Ainsi, ce réseau sous-terrain permettait parfois à des humoristes de se faire connaître auprès du grand public blanc, et Flip Wilson en est un exemple. Ceci a permis à Wilson d'avoir sa propre émission de télévision, et d'avoir un contrôle presque total sur celle-ci : il s'agit d'une première dans l'histoire de la télévision pour un noir. L'humour projeté dans cette émission attire un grand public blanc et noir, mais sans son lot de problèmes. En effet, les critiques de l'émission mentionnent que Flip Wilson ressort des vieux stéréotypes d'antan comme dans *Amos 'n' Andy*. On pense que cela pourrait nuire à l'image des noirs, et être mal interprété dans un contexte télévisuel blanc.⁴⁵ D'autres émissions vont suivre le succès de *The Flip Wilson Show* comme *Sanford and Son*, *Good Times* et *The Jeffersons* par le producteur blanc Norman Lear. Ces émissions ont marqué les écrans des années 70 avec parfois un humour et un style ethnique connu de la communauté afro-américaine, représentant le mode de vie réel et difficile des noirs (*Good Times*) ou en voie d'aspiration vers l'*American Dream* (*The Jeffersons*). Ces émissions sortent de la tendance des années 60 avec l'absence des problèmes qui touchent la société américaine. À présent, la représentation des problèmes dans les émissions est devenue rentable pour les grandes chaînes. La critique culturelle Patricia A. Turner mentionne sur ces émissions que « Norman Lear's programming represented the first steps toward reality in depicting American households. And I think it's because the public was growing intolerant across the board of these perfect families they were seeing on primetime television.⁴⁶ » Ceci vient contrebalancer l'idée de MacDonald plus haut, qui disait que les gens voulaient simplement du divertissement sans la représentation des problèmes des années 70. Je crois que les deux ont raison. D'une part, les gens désiraient obtenir du divertissement afin d'oublier les maux de la société américaine de l'époque, sans toutefois mettre sous silence ce qui passait dans l'actualité. C'est dans ce cadre et cette mentalité que l'on peut voir les différentes émissions de Norman Lear, et la grande popularité des comédies de situation (Sitcom). Les noirs et leur humour

⁴⁴ MacDonald *Op. Cit.*, 160-161.

⁴⁵ Bogle *Op. Cit.*, 181.

⁴⁶ *Color Adjustment*, réalisé par Marlon T. Riggs. (1992 ; Californie : Signifyin' Works Production), en ligne : 49:15min à 49:33min, <https://www.kanopy.com/en/uqam/video/139639>.

étaient centraux, car ils ont toujours eu une image de divertissement à la télévision. Les producteurs blancs ont simplement tenté de réduire l'utilisation des stéréotypes. Ceci fut en vain dans plusieurs cas. On peut penser au personnage de J.J. dans *Good Times*, étant la réincarnation de la figure du coon afro-américain. D'une autre part, à la fin des années 70, l'humour afro-américain prend également son envol avec le succès de Richard Pryor, avec ses disques d'humours, ses spectacles enregistrés, ses différents films et son émission de très courte durée : *The Richard Pryor Show*. On peut également souligner la place importante de *Saturday Night Live* (SNL) en 1975, devenant un endroit idéal pour faire des critiques et de l'humour. En effet, SNL était l'endroit idéal pour les comiques de toutes les couleurs d'avoir un accès vers le monde des films humoristiques.⁴⁷ Eddie Murphy et Chris Rock en sont des exemples parfaits. SNL pouvait ainsi faire passer des messages et des critiques sur différents événements de l'actualité américaine. Il est à noter que c'était selon le point de vue des blancs. On peut observer l'influence que cette émission aura sur *In Living Color* dans une optique de faire des critiques et des messages selon le regard des noirs américains. Toutefois, à travers toute cette réémergence de l'humour afro-américain, on peut quand même apercevoir des émissions dramatiques à succès ayant une distribution de rôle majoritairement afro-américaine. Les cotes d'écoute des émissions comme *The Autobiography of Miss Jane Pittman* et *Roots* connaissent un grand succès. Tout comme le mentionne Donald Bogle:

[...] both *The Autobiography of Miss Jane Pittman* and *Roots* indicated that the race question – indeed the race drama – was still, despite the beliefs of network executives, very much on the minds of the American public. [...] Yet, sadly, neither program had a lasting effect on Black television programming.⁴⁸

Les années 70 deviennent donc des années importantes pour la représentation des noirs à la télévision, et ce, grâce aux nombreuses émissions diffusées sur les écrans. Cependant, ces émissions et leur image vont demeurer entre les mains des blancs principalement. Cette tendance va se poursuivre et devenir plus discordant et contradictoire avec la réalité des années 80.

Les fameuses années 80 sont marquées par la montée et le regain du conservatisme sous le nouveau président Ronald Reagan, amenant ainsi une plus grande disparité économique entre les riches et les pauvres. Ce conservatisme n'affectera non seulement les blancs, mais également

⁴⁷ Haggins *Op. Cit.*, 69-70.

⁴⁸ Bogle *Op. Cit.*, 246.

les noirs, lesquels seront plus nombreux et soucieux de leur image. Ainsi, on peut voir comme tendance que:

Most of these programs painted a portrait of an integrated culture in which African Americans were an important part of the workforce. Cast as top-notch professionals, their race and culture often were inconsequential, and if such an aberration as a workplace race problem flared, it was promptly defused.⁴⁹

Cette culture intégrationniste ainsi que l'absence d'une représentation des problèmes raciaux se manifestent très bien chez ces conservateurs afro-américains dans la politique, mais surtout à la télévision avec la grande émission à succès *The Cosby Show*. Créée et jouée par l'humoriste Bill Cosby, lequel avait un plus grand contrôle créatif sur l'émission que Flip Wilson dans les années 70, fait sensation au milieu des années 80. La famille Huxtables avec Cliff Huxtables (Bill Cosby, un docteur) montre des problèmes familiaux traditionnels (le futur des enfants, les relations interpersonnelles, les premiers amours, etc.) dans un contexte d'économie privilégiée et sans réel problème au niveau de la race. *The Cosby Show* désensibilise, en quelque sorte, les problèmes dont les Afro-Américains font face, durant cette ère de conservatisme et de grande inégalité économique entre les blancs et les noirs, tout en faisant passer un message subtil que seules les noirs sont à blâmer s'ils n'atteignent pas un succès ou plus concrètement l'*American Dream*.⁵⁰ La famille Huxtable est un exemple parfait que l'on peut arriver au rêve américain lorsqu'on a les bonnes valeurs conservatrices et que l'on efface en partie la culture d'un groupe. En somme, l'émission projette un mythe inatteignable pour une très grande majorité d'Afro-Américain. Il demeure que *The Cosby Show* conserve sa place dans le top des émissions durant toute son existence, et ce, auprès d'un public blanc et noir. Il présente quelques éléments de la culture afro-américaine, mais l'image projetée ne reflète pas exactement la réalité de tous les Afro-Américains de cette époque. En effet, on peut également constater une montée de la consommation et d'une culture de la drogue qui se manifestent par une grande violence dans les rues et aussi dans les politiques intérieures de Reagan. Ces politiques intérieures, comme les coupures d'aide sociale et d'investissement dans les communautés afro-américaines, accentuent le fossé entre les riches et les pauvres, ainsi que les blancs et les noirs. Ici, les Afro-Américains sont au cœur de l'image de cette nouvelle culture qui se manifeste beaucoup dans les médias.

⁴⁹ *Ibid.*, 265.

⁵⁰ *Ibid.*, 294.

Ainsi, Herman Gray démontre très bien l'utilisation des médias pour créer des images néfastes envers les Afro-Américains:

« Only through such appeals to menace and irresponsibility, framed and presented in television news through figures of black male gang members, black male criminality, crumbling black family, black welfare cheats, black female crack users, and black teen pregnancy, could such claims on America (and its image of middle-class, heterosexual, masculine whiteness) find resonance within the discourse of traditional values. In short, Reaganism had to take away from blacks the moral authority and claims on political entitlements won in the civil rights movement of the 1960s.⁵¹ »

Cette représentation perverse dans les médias viendra endommager grandement l'image des noirs, et appuyer les politiques intérieures de Reagan envers la communauté afro-américaine. Rajoutons que l'on peut observer ces effets et ces influences dans les films et la télévision avec comme exemple *Scarface* et *Miami Vice*, nuisant également l'image des Latino-Américains. Certains Afro-Américains, dans le monde du cinéma et de l'humour, réussissent à critiquer l'image et les mythes contre les noirs. Prenons simplement comme exemple le film *Hollywood Shuffle* de Robert Townsend en 1987, lequel effectue une comédie satirique sur les stéréotypes des noirs américains dans le cinéma. De plus, un autre film réalisé par Keenen Ivory Wayans en 1988, *I'm Gonna Git You Sucka*, effectue de son côté, une parodie des films blaxploitations des années 70.⁵² Ainsi, à travers toute cette décennie avec ses hauts et ses bas, une culture commence à sortir de l'ombre et des débris des ghettos de New York, et viendra marquer et révolutionner les années 90 sur la scène culturelle de la musique et du divertissement sur les écrans : le Hip-Hop.

Enfin, on arrive aux années 90. La continuité d'un courant conservateur avec le président H. Bush, et une montée d'un courant libéral avec le nouveau président Bill Clinton affiche une certaine lueur d'espoir pour les Afro-Américains. On peut remarquer une baisse du chômage, qui affectait principalement les noirs américains, et une plus grande présence de ces derniers dans l'équipe du nouveau président. Ainsi, avec les nouvelles opportunités économiques, plus de gens se procurent une télévision dans les années 90. On compte près de 93.1% des gens qui

⁵¹ Gray *Op. Cit.*, 17-18.

⁵² Voir: Bogle, Donald. *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in Films*. New York: Continuum Publishing Company, 1994, 3e édition. Guerrero, Ed. *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

ont une télévision en 1990 et atteint 97% en 1997.⁵³ On peut ainsi observer que les différentes opportunités économiques permettent à plus de gens de se procurer une télévision. Toutefois, cette conclusion du 20e siècle est marquée par plusieurs changements, qui se reflètent beaucoup sur la visibilité des noirs américains dans les médias. Si je prends seulement en compte les grands événements médiatiques sur des noirs américains, les résultats ne sont pas attrayants. On peut voir les grandes auditions d'Anita Hill envers Clarence Thomas pour harcèlement sexuel en 1991. Ce procès est télévisé au grand public et montre la façon dont les victimes d'harcèlement ne sont pas prises au sérieux, en particulier lorsqu'il s'agit d'une femme noire. Rajoutons également le grand scandale concernant la police de Los Angeles avec la brutalité policière à l'égard de Rodney King, incluant quatre agents de la paix et plusieurs autres témoins policiers. Cet incident filmé par George Holliday avec une caméra maison fait sensation dans les médias et dans les rues. Ceci amène le rappeur Chuck D à dire qu'il n'était pas surpris de voir cela, et que la seule différence est que Rodney King a été filmé.⁵⁴ En effet, les tensions raciales aux États-Unis sont loin d'être une histoire du passé comme on aimerait bien le croire. À travers ces scandales, la culture afro-américaine est en pleine popularité dans les médias et dans les émissions de télévision. Le Hip-Hop fait bien parler de lui dans les médias avec ses commentaires contre la société de consommation, la violence de la part des forces de l'ordre, la drogue, ainsi que ses images néfastes à l'égard des femmes. La popularité du Hip-Hop se reflète principalement par la musique rap chez les jeunes. Les chaînes de télévision ne sont pas aveugles face à ce phénomène. Plusieurs émissions sous un style *Hip* apparaissent sur les écrans avec comme exemple le plus connu *The Fresh Prince of Bel-Air* de 1990 à 1996. D'autres émissions vont obtenir ce caractère *Hip* comme *Martin*, *Living Single* et *In Living Color*. Cette décennie est aussi marquée par une montée des producteurs, réalisateurs et entrepreneurs noirs dans le secteur des clubs de comédie. Avec un processus qui date des années 80, mais qui prend son envol dans les années 90, beaucoup d'entrepreneurs noirs se lancent dans l'industrie de la musique et dans les clubs de comédie sur la côte ouest.⁵⁵ Par exemple, nommons Bill Cosby, Oprah Winfrey, Russel Simmons, Keenen Ivory Wayans, Eddie Murphy, Quincy Jones, Martin Lawrence, Malcom-Jamal Warner et Robin Harris. On peut remarquer une absence importante

⁵³ Federal Communications Commission, « 4th Annual Video Competition Report », le 13 janvier 1998, p.142, <https://transition.fcc.gov/Bureaus/Cable/Reports/fcc97423.pdf> (29 avril 2024).

⁵⁴ *The Reaction to Rodney 1992*, 5:19min, 10 juillet, 2010: 2:12min à 2:17min, https://www.youtube.com/watch?time_continue=198&v=AxpGsM9DYog&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fca.video.search.yahoo.com%2F&embeds_referring_origin=https%3A%2F%2Fca.video.search.yahoo.com&source_ve_path=Mjg2NjY&feature=emb_logo (29 avril 2024).

⁵⁵ *Why We Laugh: Black Comedians on Black Comedy*, réalisé par Robert Townsend. (2009 ; Los Angeles, Californie : Codeblack Entertainment), en ligne : 55:40min à 55:55min <https://www.youtube.com/watch?v=qzwp5GhOAIU>.

de femme noire, à l'exception d'Oprah Winfrey dans cette liste sommaire, et le grand nombre d'humoriste dans cet entrepreneuriat. Bref, les années 90 constituent des années tumultueuses pour la représentation des noirs américains à la télévision. C'est pourquoi cette décennie est remplie de paradoxes et de contradictions méritant ainsi une plus grande attention de la part des historiens.

En somme, la représentation des Afro-Américains dans les médias fut remplie d'images néfastes et stéréotypées, durant la moitié du 20e siècle. Ceci est possible, car ce sont principalement des hommes blancs qui contrôlent l'image de ce groupe. Le manque de collaboration entre les deux groupes dans les médias et dans la société, l'incompréhension de l'autre, les préjugés et la méfiance font en sorte qu'il est difficile d'avoir une image plus réelle et "vraie" des noirs américains à la télévision. Le milieu des années 80 et le début des années 90 marquent un vrai tournant dans la présentation des Afro-Américains, car ces derniers sont maintenant plus nombreux à être derrière les caméras. Une autre raison est aussi la montée d'un marché de téléspectateurs noirs étant maintenant plus nombreux à regarder la télévision, mais aussi demandant plus d'émissions et de contenus adaptés à leurs goûts. C'est ainsi qu'une quatrième chaîne de télévision commerciale se lancera dans la course aux cotes d'écoute et des publicités. Fox est maintenant dans la course contre les trois géants.

2.2 The Big Three no more... L'avènement de Fox et de *In Living Color*

Durant plusieurs décennies, les trois géants des chaînes de télévision commerciale se partageaient la part du gâteau, les cotes d'écoute et subséquemment les publicités en trois parts. Ces trois chaînes sont *NBC* (The National Broadcasting Company) fondée en 1926, *CBS* (Columbia Broadcasting System) fondée en 1927 et *ABC* (The American Broadcasting Company) fondée en 1943. Tous les trois font leur début à la radio et se lancent rapidement dans le nouveau médium de la télévision dans les années 50. C'est partir de ce moment que la compétition entre ces trois compagnies se déroule sur près de trente ans, et ce, jusqu'à l'apparition d'une quatrième chaîne de télévision commerciale en 1986 : Fox Broadcasting Company. L'arrivée de cette quatrième chaîne de télévision commerciale est venue chambouler l'ordre établi entre les trois autres chaînes. Fox est venu modifier les termes et les règles prédominantes de la télévision. Par exemple, Gray mentionne que:

Fox's programming was confined to two prime-time evenings per week. [...] For the big three networks, the mere presence (and potential growth) of Fox meant that the traditional cut of the audience (and, hence, advertising revenues) could no longer be split three ways. The presence of Fox meant that potential revenues remained, but they had to be shared differently.⁵⁶

Ce changement d'ordre économique vient donc modifier les revenus des publicités en quatre morceaux et, du même coup, ceci vient changer la programmation de ces chaînes de télévision. À présent, des nouvelles stratégies se mettent en place pour faire place à ce nouveau défi. Un nouveau marché apparaît, durant la moitié des années 80. Les noirs américains se voient devenir le grand public cible pour les différentes stations de télévision, car il y a eu une chute dans le nombre général des téléspectateurs avec l'arrivée de nouveaux médiums technologiques et télévisuels, comme les émissions de câble, les cassettes, les jeux vidéo. De plus, une quatrième chaîne de télévision commerciale amène chez les différents directeurs de stations, les équipes exécutives et les publicitaires une redéfinition de leur public visé sur des critères raciaux, sur le genre, la classe ainsi que sur l'âge.⁵⁷ Ces changements importants dans le monde des médias, de la télévision et de la technologie viennent bouleverser l'ordre établi, depuis plusieurs décennies. À présent, les blancs ne sont plus les seuls à être visés par les publicités et les différentes émissions.

Alors, pourquoi les noirs américains sont-ils aujourd'hui si centraux pour ces différents acteurs télévisuels dans la production d'émission ? La raison est que les Afro-Américains sont plus nombreux à regarder la télévision commerciale. Durant le début et le milieu des années 90, les Afro-Américains regardaient en moyenne 70 heures de télévision par semaine comparativement aux blancs, qui eux, écoutaient 47 heures de télévision par semaine.⁵⁸ Cette différence entre les deux groupes se traduit par la montée des nouveaux médiums technologiques mentionnés plus haut. Je vais aborder plus en détail l'impact du câble dans le prochain chapitre. Une autre statistique intéressante repose sur l'âge. En effet, on remarque aussi que ce sont les noirs américains âgés entre 2 ans et 17 ans qui écoutent 68% de plus que les autres groupes dans la même tranche d'âge.⁵⁹ Ces statistiques sont révélateurs, car elles permettent de comprendre le choix des différents producteurs d'émissions à cibler les jeunes noirs, comme un public et des acheteurs potentiels face aux publicités. L'utilisation des marqueurs culturels est importante,

⁵⁶ Gray *Op. Cit.*, 65.

⁵⁷ *Ibid.*, 58.

⁵⁸ Bogle *Op. Cit.*, 406.

⁵⁹ *Ibid.*

afin d'attirer ce jeune public noir urbain. Le Hip-Hop est devenu *mainstream*, depuis la fin des années 80, et a permis d'attirer ce jeune public avec sa musique et son style dans différentes émissions. Fox n'est pas la seule compagnie de production télévisuelle à se lancer à la course au public noir. En effet, dans le milieu des années 90, on peut observer UPN et WB apparaître et avoir un grand succès auprès les noirs américains. On compte 52% de plus de téléspectateurs noirs que de blancs chez UPN, un gros 586% de plus de téléspectateurs noirs chez WB et 105% pour Fox.⁶⁰ Ainsi, on peut voir que Fox n'est pas un cas isolé et que plusieurs autres ont su profiter de ce phénomène. Fox voulait se tailler une place, et était plus apte à prendre des risques. Ces risques correspondaient au niveau du contenu et du style des émissions, mais aussi dans l'organisation de la compagnie. Herman Gray souligne que:

Fox established its competitive position with a repertoire of low-cost and occasionally innovative programming. Executives at Fox [...] initially sought to challenge the aesthetic complacency and organizational hegemony of the other three networks with original programming coupled with a tightly managed, well-planned operation.⁶¹

Ainsi, Fox entre en compétition avec des nouveaux styles d'émissions, et dans la façon d'organiser et de produire ces mêmes émissions. Ces styles sont en lien avec l'attrait du nouveau public afro-américain sur leur propre culture, et par des émissions audacieuses et subversives. Le meilleur exemple en lien avec ce dernier point est *The Simpsons* diffusé pour la première fois en 1989. Pour ce qui est des émissions afro-américaines, on peut voir *In Living Color*, *Martin* et *Living Single* comme des exemples typiques et populaires. Toutefois, malgré le succès de ces émissions et l'utilisation du *Blackness* pour en faire des revenus, Fox s'est désintéressé à ce type de contenu, pour venir rejoindre les trois autres compagnies télévisuelles avec des programmes plus typiques, qui attireraient une grande majorité d'Américain. Gill Robertson IV, un journaliste, auteur et président du African American Film Critics Association, mentionne que:

« A real pattern emerged where if you're a close watcher of stuff, you can see that blackness was being used as a way to keep these networks propped up and solid until they got a hit with some show that reflected the mainstream,» Robertson said, referring to Fox, UPN and The WB. «That happened over and over and over again with all three of those networks. Fox had ... just a real robust lineup of black content. And the unfortunate thing about it is once the networks took flight, they

⁶⁰ *Ibid.*, 433.

⁶¹ Gray *Op. Cit.*, 133.

became established off of the black talent, then they sorta just tossed the shows aside.⁶² »

Bref, Fox doit son succès et sa taille importante dans le commerce télévisuel grâce à ses différentes émissions afro-américaines, et son contenu plus à risque de choquer et de faire parler de lui. *In Living Color* est l'une de ses émissions centrales dans la course aux cotes d'écoute et à la prospérité de Fox. Ce dernier point est devenu possible avec la créativité de Keenen Ivory Wayans.

C'est dans les rues du quartier historique afro-américain de Harlem, à New York City, que Keenen Ivory Wayans voit le jour le 8 juin 1958. Étant le 2^e aîné d'une famille de dix enfants, il grandit au sein d'une famille avec plusieurs moments comiques. Keenen mentionne qu'en grandissant avec sa famille: « Nothing was sacred in our house; everything was a joke, [...] You could get the whooping of your life, and everybody would be at the dinner table two minutes later making imitations of the noises you made while you were getting it.⁶³ » Ici, on peut voir que l'humour a toujours été un moyen de rire des mésaventures, et qu'il pouvait se retrouver dans n'importe quelle situation. Ainsi, pour Keenen et sa famille, l'humour était central dans la vie familiale. Keenen, ne sachant pas trop comment faire carrière dans l'humour, étudiera à Tuskegee Instituts en Alabama. Sachant très bien qu'il n'y voyait pas vraiment un futur à cet endroit, un collègue lui recommande d'aller dans un bar de comédie nommé l'Improv à New York City. « The irony of that was it took me going 2000 miles away to find out about a club literally one mile from my house [...]»⁶⁴ mentionne Keenen. À partir de ce moment, il est entré dans le monde de l'humour. Il fera du stand-up en compagnie de Robert Townsend, lequel Keenen aidera à la rédaction de son film, *Hollywood Shuffle*, en 1987. De plus, ceci lui permettra de réaliser son premier film en 1988 : *I'm Gonna Git You Sucka*. Son premier film fut l'événement qui lui permettra de capter l'attention de Fox, récemment créé. À travers plusieurs entrevues, Keenen raconte toujours la même histoire en lien avec la fameuse carte blanche de la part des dirigeants de Fox. Après le succès de son premier film, des dirigeants du département de télévision chez Fox sont venus le voir et lui ont proposé de faire une émission avec une

⁶² Kiersten Willis, « How '90s TV transformed Black representation » *The Atlanta Journal Constitution*, 10 février, 2020. <https://www.ajc.com/lifestyles/how-90s-transformed-black-representation/rPrKnyJ2u9WcCMF9DOcoCK/>.

⁶³ Hugh Boulware, « Laughs from life » *Chicago Tribune*, 15 avril, 1990.

⁶⁴ Archive of American Television, *Keenen Ivory Wayans interview part 1 of 3*, 59:07min, 8 juillet, 2013: 21:47min à 21:57min, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/keenen-ivory-wayans> (29 avril 2024).

grande liberté sur son format et son contenu.⁶⁵ Ainsi, c'est à partir de différentes idées pour des sketches que Keenen Ivory Wayans créa le *pilot* de *In Living Color*. Cette émission de comédie à sketches viendra pousser les limites de ce qu'on pouvait voir à la télévision commerciale du début des années 90.

Il n'est pas surprenant de savoir que c'est Fox qui est venu recruter Keenen pour une émission, car il ne faut pas oublier que Fox était nouvelle dans l'industrie de la télévision, et elle était plus apte à prendre des risques au niveau des contenus de sa programmation et recherchait à attirer un grand nombre de téléspectateurs noirs présents sur les chaînes commerciales. Cette nouvelle approche risquée de Fox était un grand élément innovateur dans le monde de la télévision. Comme le mentionne Keenen: « Fox changed the course of Black television unintentionally. They didn't go out to make Black shows, they went out to make alternative programming.⁶⁶ » Ainsi, Fox a bien gagé sur le risque et la créativité de Keenen, car *In Living Color* a eu un grand succès et a prouvé qu'elle était de taille face à la compétition avec les trois autres géants de la télévision. Le *Pilot* de ILC se taille une place au 194^e rang sur 695^e des meilleurs épisodes de la saison 1989-1990 avec 12.9 de classement.⁶⁷ Ici, il est évident de voir le grand succès de ILC pour Fox, et auprès des chaînes commerciales en général. En effet, Keenen Ivory Wayans avait créé une émission importante pour une nouvelle compagnie télévisuelle, qui cherchait à se faire un nom. Le succès de l'émission tourne autour des différents membres de l'équipe devant et derrière la caméra, la grande liberté artistique de Keenen, et surtout l'humour provocateur dans les différents sketches.

2.3 *Two snaps up/Homey don't play that...* l'humour de *In Living Color*

Pour bien comprendre le succès de *In Living Color*, il faut se pencher sur son type d'humour. Ici, Keenen Ivory Wayans et les autres membres de l'équipe de rédaction ont utilisé une très grande créativité, afin de créer plusieurs et différents types de sketches en lien avec plusieurs thèmes, contenus, personnages et types d'humours. Ainsi, pour bien comprendre l'humour de l'émission, une analyse de l'humour sera effectuée à travers plusieurs sketches populaires et intéressants sur son contenu, sa popularité chez le public et sa réaction également. Il sera intéressant de voir comment les différentes caractéristiques de cet humour se reflètent dans les

⁶⁵ *Ibid.*, 56:42min à 57:12min.

⁶⁶ Kristal Brent Zook, *Color by Fox: The Fox Network and the Revolution in Black Television* (New York: Oxford University Press, 1999), 105.

⁶⁷ « 1989-90 primetime specials ratings » *Variety*, 8 octobre, 1990, M-64.

*Un rating correspond à 931 000 foyers.

sketchs, mais aussi observer la façon dont ils abordent les faits réels des années 90. De plus, je montrerais si l'humour est resté le même à travers les différentes saisons, afin de voir s'il y a eu changement au fil du temps, mais aussi avec le départ de la famille Wayans en 1993. Tout d'abord, il sera question d'une présentation de l'humour général de l'émission, à travers les témoignages de Keenen Ivory Wayans et des autres sources primaires et secondaires. Ensuite, une application de cette présentation sera apposée et détaillée dans les sketchs de différentes saisons.

Pour commencer, le style d'humour que Keenen emploie pour les différents sketchs est dans une vision que personne est à l'abri d'être ridiculisé et que tout peut être permis. Tout le monde peut être la cible dans cette émission. Ceci rend l'éventail de l'humour plus large et nombreux dans les différents sketchs. Comme le souligne Wayans: « We offended everybody. So that was the intent like everybody to get involved and you can only be as good as the time period that you live in [...]»⁶⁸ » Ici, Keenen mentionne vraiment la base de l'humour de l'émission en soulignant que tous les gens peuvent être offusqués, tout en incluant tout le monde dans un rire collectif. On peut donc rapidement et facilement passer du *butt of the joke* à celui ou celle qui rit des autres. De plus, rajoutons également la perspective historique que Keenen fait en soulignant qu'on peut seulement être bon dans notre humour selon le temps dans lequel on vit. Ceci est très intéressant, car on peut comprendre plus la place de l'humour ou le style de l'humour selon la période et/ou le contexte dans lequel il est créé et partagé avec les autres. On peut donc dire que l'humour reflète l'époque dans sa création et diffusion. Rajoutons également que Wayans est d'avis que l'humour et le ton de l'émission est « purposefully 'edgy and in your face, 'and he and his writers have been working to make it wildly democratic in its targets.»⁶⁹ » Ainsi, Keenen et son équipe doivent écrire des sketchs en incluant tous les groupes dans une société sans discrimination et préférence. L'humour est marqué par son côté direct et parfois controversé. Il y arrive avec l'utilisation des stéréotypes comme point d'ancrage.

L'utilisation des stéréotypes permet de démontrer l'absurdité de ceux-ci à travers l'humour, en particulier avec de la satire. Ces stéréotypes sont nombreux. On peut penser au stéréotype de l'homme noir paresseux (le Coon), l'homme noir dangeureux (le Buck), l'homme fidèle aux blancs (le Tom), la femme noire avec une grande libido (la Jezebel) et plusieurs autres. Comme

⁶⁸ Donahue Show, *Donahue in LA – The cast of In Living Color (1990)*, Multimedia Entertainment, 48:14min, 2 août, 2020: 27:00min à 27:24min, <https://www.youtube.com/watch?v=2ulrnAxmOKI> (29 avril 2024).

⁶⁹ Nelson George, *In Living Color: The Authorized companion to the Fox TV Series* (New York: Warner Books, 1991), 3.

déjà mentionné dans l'introduction, l'humour des Afro-Américains se base énormément sur la satire, afin de montrer l'absurdité du racisme et autres maux de la société. Au cours d'une entrevue sur le Donahue Show, Keenen et les autres comiques défendent l'utilisation des stéréotypes dans l'émission en mentionnant:

That the other thing you have to understand that in any sketch variety format, you're going to make fun of stereotypes. You have to draw from what most people's idea of whatever these particular characters are or else you're doing something very self-indulgent and obscure.⁷⁰

Keenen utilise donc les stéréotypes pour faire ressortir des idées et des éléments que les gens ont sur certains groupes dans la société. Cela étant dit, il utilise ses mêmes idées préconçues, déformées et perverties, et les exagèrent à travers ses différents sketches dans son émission. L'humour et les différents messages se manifestent avec une:

[...] often hard hitting satire, which seems to appeal to white as well as black audiences, is double edged enough to allow viewers with different orientations to tailor its message to their own particular perceptions of the racial climate of America in the 1990s.⁷¹

Cette forme d'humour rejoint également le courant Hip-Hop de l'époque, qui se voit très direct dans le choix des mots utilisés et par les critiques sur les différents problèmes socio-économiques. Ainsi, l'utilisation des stéréotypes est un moyen de faire sortir de l'ombre les idées préconçues sur un groupe, et de les révéler sous un angle d'absurdité et comique. « And the other thing is that clichés and stereotypes are funny, they're definitely fertile ground, so you use it.⁷² », souligne Keenen. En effet, ils font bien rire.

Même si l'émission vise tout le monde et se moque de tout le monde en utilisant différents stéréotypes, il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une émission réalisée et produite par un Afro-Américain, écrit par plusieurs Afro-Américains, et avec une équipe de comique principalement afro-américaine. Parmi les acteurs/comédiens principaux de l'émission, Jim Carrey et Kelly Coffield sont les seuls blancs. Steve Park de la saison trois a permis d'apporter une perspective asiatique dans les sketches. « There's definitely a black perspective on our show.

⁷⁰ Donahue Show, *Donahue in LA – The cast of In Living Color (1990)*, Multimedia Entertainment, 48:14min, 2 août, 2020: 11:58min à 12:14min, <https://www.youtube.com/watch?v=2ulrnAxmOKI> (29 avril 2024).

⁷¹ Norma Miriam Schulman, « Laughing Across the Color Barrier: In Living Color », *Journal of Popular Film & Television* vol. 20, no. 1 (printemps 1992): 2, <https://www.proquest.com/docview/199405254?accountid=14719&sourcetype=Scholarly%20Journals>.

⁷² Hugh Boulware, « Laughs from life » *Chicago Tribune*, 15 avril, 1990.

But it's not limited to a black audience. We live in the same country. We travel, we eat, we sleep, we go through the same things that our white counterparts go through.⁷³ », mentionne Keenen. On peut voir l'effet rassembleur dans son commentaire, et une vision idéaliste de la vie des noirs et blancs américains. Sa perspective sur les choses ne peut pas se détacher de lui, et il la partage aux autres membres de la société à travers l'humour. En somme, tout le monde peut rire avec nous, contre nous et contre les autres. Franklin Ajaye, humoriste et écrivain pour l'émission, appuie l'opinion de Keenen: « Of course, the show had a racial perspective, but we weren't told to always approach things with a black perspective, he said. We were just told to get many jokes into the sketches as possible.⁷⁴ » On peut observer que l'important était de faire des blagues et de faire rire, au lieu de promouvoir une certaine forme d'agenda raciale sur le public. Toutefois, comme nous allons le voir, il demeure que le style d'humour utilisé à une grande perspective et caractéristique noire dans les différents sketches et dans les différentes blagues. Keenen utilise un style d'humour noir qui remonte à fort longtemps. À travers la satire, la parodie et l'autodérision du groupe, Keenen est capable de rire de lui-même, ou plus particulièrement de l'ensemble des noirs américains, et des autres groupes en voyant l'hypocrisie et les contradictions de la société américaine sur la question des minorités et de la supposée supériorité des blancs dans celle-ci.⁷⁵ *In Living Color* est donc une émission avec un style d'humour noir, qui se moque de tout le monde à travers les différents stéréotypes véhiculés aux États-Unis. C'est un humour très rassembleur dans lequel tout le monde peut y trouver quelque chose de drôle et/ou offensant. Le mot d'ordre ici est ambiguïté, car l'émission permet d'attirer plein de gens de différentes couches et groupes de la société américaine (plus ou moins nantis, noirs, blancs ou autres minorités, hétérosexuelles ou homosexuelles) et tout le monde ressortira avec différentes opinions sur l'humour présenté (en rire ou en être offusqué). Voyons maintenant cette ambiguïté à travers différents sketches mémorables et populaires.

Pour débiter, j'ai choisi un sketch populaire dans les sources et dans l'historiographie qui représente bien le style d'humour véhiculé dans *In Living Color*. Tout d'abord, le sketch est celui qui a fait le plus réagir dans les médias et qui est devenu, selon moi, le plus mémorable de toute l'émission. Je parle bien des sketches de *Men on...* Je vais prendre le tout premier sketch

⁷³ Carla Hall, « THE COLOR OF FUNNY: Keenen Ivory Wayans, the Brother Behind Fox's Hit Comedy Show » *The Washington Post*, 1er juillet, 1990, G1.

⁷⁴ Greg Braxton, « Hip-Hop TV's Leading Edge: Along with its Emmy awards and enviable ratings, 'In Living Color' has attracted criticism that the show deals in negative stereotypes » *Los Angeles Times*, 4 novembre, 1990, T9.

⁷⁵ Watkins *Op. Cit.*, 567-568.

des personnages Blaine (Damon Wayans) et Antoine (David Allen Grier) dans le *Pilot* de l'émission du 15 avril 1990.⁷⁶ Étant le dernier sketch de l'épisode, on peut observer les critiques homosexuels Blaine et Antoine donner leurs opinions sur des films (*Men on Films*) selon un "Male point of view". C'était une parodie des émissions de critique de cinéma Siskel et Ebert entre autres. Étant des personnages très stéréotypés (gai et noir), Blaine et Antoine utilisent des sous-entendus sur différents acteurs masculins, le titre des films ou le contenu des films pour affirmer leur désir envers le genre masculin et leurs dédains face au genre féminin. Par exemple, tous les titres de film avec une connotation féminine ou avec des actrices dans des rôles principaux ne passent pas le test pour Blaine et Antoine:

- Antoine: Now, let's talk about some films that are soon to come out on video. First up is *Black Widow* starring Theresa Russell and Debra Winger.
- Les deux en même temps : Hated !!!⁷⁷

(Grande réaction et rire du public)

Ou bien, ils apprécient tous les titres de films avec des connotations incluant les parties génitales masculines :

- Antoine: Now, I'd like to talk about a film that I've been anxiously looking to see; *Great Ball of Fire*.
- Blaine: I ain't gonna touch it, but the title alone gets two snaps up. (Les deux claquent leurs doigts vers le haut en même temps deux fois).⁷⁸

(Grande réaction du public et des fous rires).

Ou bien:

- Antoine: Would you join us next week when we talk about Mel Gibson's *Lethal Weapon*?
- Blaine: I hope it's loaded.⁷⁹

⁷⁶ Keene Ivory Wayans, *In Living Color: Season 1, Episode 1*, Ivory Way Productions et 20th Century Fox Television, 23min. 15 avril, 1990. https://archive.org/details/s01e04_201912/s01e01.avi.

⁷⁷ *Ibid.*, 20 :27min à 20 :35min.

⁷⁸ *Ibid.*, 20 :00min à 20 :15min.

⁷⁹ *Ibid.*, 21:33min à 21:38min.

(Grand rire de la part du public)

Ici, le sketch fait des allusions aux membres masculins, son intérêt pour les hommes et son mépris pour les femmes. Rajoutons également la gestuelle féminisée (*Two snaps up*) et l’habillement de Blaine et Antoine (vêtement coloré, moulants, maquillage) à travers le sketch pour démontrer et surtout affirmer leur homosexualité. L’humour est provocateur, car nous sommes devant quelque chose de nouveau et de familier en même temps. C’est un humour très direct sur des homosexuels et par des personnages homosexuels. L’historien Steven Capsuto souligne cet effet en affirmant que:

Part of what made the “Men on...” skits work was their shock value, which meant each one had to be more extreme than the last. Originally, they walked a fine line between laughing *with* gay stereotypes and laughing *at* them. As they pushed the envelope further, there were puns about gay men “bending over backwards” to help each other.⁸⁰

On peut observer que les sketches de *Men on...* étaient un couteau à double tranchant. La rédaction et la performance du sketch reposent sur des stéréotypes à l’égard de la communauté queer et les réactions étaient multiples face à cela. Toutefois, il ne faut pas le voir comme une critique ou une forme de moquerie sur ce groupe, mais plutôt un humour dirigé contre et avec eux. Comme mentionné plus haut, l’humour dans cette émission est rassembleur et provocateur, car il rassemble tous les groupes et ces derniers peuvent être la cible de cette parodie. David Allen Grier souligne que « Back then, what I would say is, there was never a malice in our portrayal of these gay men. You understand? At least from my perspective at that time but it was very much of its time.⁸¹ » Grier mentionne que Blaine et Antoine n’étaient pas représentés dans une optique néfaste de l’émission. De plus, il est très intéressant d’analyser la perspective par rapport au temps dans lequel Grier mentionne. Ceci démontre bien que c’est bien une émission de son époque, ainsi qu’un humour de son époque. Toutefois, le sketch a quand même beaucoup fait réagir auprès de la communauté homosexuelle. Les réactions sont multiples, car elles sont allées autant dans le positif que dans le négatif. Capsuto résume bien la réaction du sketch chez la communauté homosexuelle:

⁸⁰ Steven Capsuto, *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television* (New York: Ballantine Books, 2000), 291.

⁸¹ Full: ‘In Living Color’ 25 Year Reunion (Live Streamed), 46:36min, 29 avril, 2019: 25:49min à 26:07min, <https://www.youtube.com/watch?v=QQSM7ltyFfY> (29 avril 2024).

Not surprisingly, Blaine and Antoine were extremely controversial in the gay community. On one hand, many gay viewers embraced these skits. The characters exuded what some considered appealing self-confidence. The tightly written dialog was performed with flawless comic timing. [...] Moreover, these characters did not just reflect straight people's stereotypes of gay men, but also incorporated many of the gay community's own stereotypes. Anyone who spent enough time in gay male dance clubs knew a Blaine or an Antoine. Even many solemn, dyed-in-the-wool gay media activists found themselves laughing convulsively the first time they saw one of the earlier "Men on ..." routines. They *knew* these guys and were surprised to see them on mainstream TV.⁸²

On peut constater que dans cette citation, la façon dont les stéréotypes joués par les comiques ne proviennent non seulement de la communauté hétérosexuelle, mais également à l'intérieur de la communauté homosexuelle. Tout le monde y voyait quelque chose de familier dans la présentation des personnages ainsi que dans le type de langage déployé. Capsuto reflète bien le côté "véridique" des personnages, en soulignant que tout le monde connaît un Blaine et Antoine dans la communauté. Ainsi, l'humour dans l'émission dépend de la place de l'individu dans la société américaine. De plus, cet humour, et l'émission également, démontre un rapport pertinent entre l'humour et la société américaine de l'époque. Ce lien démontre également comment les noirs américains perçoivent la communauté homosexuelle. Le bagage culturel et social de l'individu permet à l'émission d'obtenir un point de vue progressif ou réactionnaire, car les réactions sont multiples et contradictoires.⁸³ L'humour est donc très ambiguë dans ILC, car ils amènent plusieurs réactions auprès de différentes personnes, différents contextes sociaux et culturels et différentes communautés sexuelles. Ainsi, on y voit une représentation de la société en changement, car elle inclut la communauté homosexuelle dans la culture humoristique afro-américaine, la culture américaine au sens large du terme et surtout au niveau de l'image médiatisée de cette communauté dans la société américaine. En conclusion, personne n'est à l'abri dans *In Living Color* et tout le monde peut soit regarder l'émission ou bien changer de chaîne.

On peut également observer des sketches avec une perspective raciale. Il y a plusieurs exemples possibles, cependant j'ai choisi de prendre un exemple qui joue notamment sur les vieux stéréotypes des Afro-Américains. Le sketch *The Brothers Brothers* est intéressant à cet égard. Ce dernier est récurrent à travers les saisons, et on nous présente

⁸² Capsuto *Op. Cit.*, 292.

⁸³ Gray *Op. Cit.*, 132.

deux frères, les Toms Brothers, interprétés par Keenen et Damon Wayans. Ces deux frères portent le même nom, sont habillés de manière identique, la même coiffure et emploient un langage similaire. Il s'agit d'une parodie d'un duo de musique des années 60 : *The Smothers Brothers*. Deux frères qui jouent des instruments et qui se disputent constamment. Dans ce cas-ci, ils ne se contredisent pas. Ils sont toujours en accord et ils sont identiques sur tout. Ils portent un chandail rouge avec une chemise jaune en dessous. Ils ont une allure « respectable ». De plus, Keenen et Damon personnifient le stéréotype du Uncle Tom ; le noir qui obéit, qui est fidèle et qui adore les blancs. Ainsi, nos deux Toms n'affirment aucuns marqueurs culturels noirs et agissent plutôt comme des blancs. La seule différence est qu'ils ont la peau noire. Parmi les nombreux sketches, j'ai conservé celui dans lequel ils ont leur propre émission, *Black Like You with Tom & Tom*, du 21 octobre 1990.⁸⁴ Ce sketch est diffusé durant le cinquième épisode de la saison 2. Ce sketch représente un homme noir nommé Rajim Carter (interprété par Davie Allen Grier), qui vient parler d'une fausse arrestation à son égard. Ce dernier vêtu d'un kufi et d'un chandail dans un style afrocentriste, parle dans un style noir de la rue, en utilisant les *slangs* et les expressions courantes chez les noirs américains. On peut déjà voir la différence dans le style des deux parties. Le personnage de Grier commence par dire aux deux animateurs :

- All Right! First of all, I want to say how glad I am that there's finally a show like this here where we *brothers* can discuss things...
- Tom et Tom: Where's your brother? Come on out, bring him out, come out, come out of here. I didn't see him backstage.
- Carter: Yo, I'm talking about us three brothers
- Toms et Toms: I think you're kind of confused. We're the brothers' brothers. You're a black guy who came to complain about something.⁸⁵

(Rire du public)

On constate que les deux frères n'ont pas compris le slang utilisé par Carter lorsqu'il a dit *brother*. Ceci est un terme dont certains noirs utilisent. On peut observer le même cas chez les femmes avec le terme *sister*. Ces termes familiaux remontent à l'époque de

⁸⁴ Keene Ivory Wayans, *In Living Color: Season 2, Episode 5*, Ivory Way Productions et 20th Century Fox Television, 23min. 21 octobre, 1990 [In Living Color Complete Series \(1990-1994\) : The Walt Disney Company : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#).

⁸⁵ *Ibid.*, 5:10min à 5:30min.

l'esclavage, afin de désigner les liens familiaux entre tous les esclaves et pour démontrer l'expérience commune entre tous les noirs. En bref, nos deux Toms n'ont pas compris que Carter voulait souligner qu'ils étaient des noirs. Plusieurs de ces expressions reviennent tout le long du sketch, et les deux frères ne comprennent toujours pas. De plus, les deux frères mentionnent qu'il est seulement un homme noire venu se plaindre. On fait référence au stéréotype de l'homme noir en colère et qu'il se plaint tout le temps, malgré les certains avancements au niveau civique. Ils laissent sous-entendre qu'ils ne sont pas cela. Un peu plus loin, la patience et la tension montent pour Carter qui accuse les deux frères d'être des Toms :

- Carter: What kind of a Tom do you think I am?
- Tom et Tom: Oh, there you go again. I think he's confused. We're the Toms. You're the angry black guy. Right!
- Carter: Yeah! You got that right. You're the biggest Toms I ever seen.
- Tom et Tom: Oh, thank you very much ahahah. I've been working out a little bit.⁸⁶

(Grand rire du public)

Il est évident que les deux animateurs ne comprennent toujours pas qu'ils ont été insultés par Carter. Au contraire, ils le perçoivent comme un compliment. Dans ce sketch, Keenen désirait parodier un stéréotype; celui du Uncle Tom. En effet, il démontre à quel point ce stéréotype est dépassé et ridicule. Du coup, il annule le stéréotype et il le rend obsolète. Le personnage de Grier représente la « vraie » perspective noire de l'époque dans le sketch, car s'est lui qui critique les deux frères, mais qui assume son identité noire à travers les vêtements qu'il porte et la façon dont il parle. De plus, il représente le cas de plusieurs noirs américains victimes de longs emprisonnements pour des crimes qu'ils n'ont pas commis. Ainsi, ce sketch démontre une époque dépassée dans la représentation des noirs à la télévision. On peut maintenant voir une image des noirs qui ne craignent pas de critiquer la société américaine blanche et les noirs qui défendent et protègent les actions de ces premiers. On se sépare d'une ancienne génération d'humoriste qui voulaient plaire aux blancs en représentant des stéréotypes néfastes contre l'image des

⁸⁶ *Ibid.*, 7: 05min à 7: 19min.

noirs américains. Finalement, Tom et Tom ne sont pas *Black Like You* comme le mentionne le nom de leur émission.

On peut également observer d'autres stéréotypes sur différents groupes dans l'émission. En effet, les stéréotypes ne sont pas uniquement réservés aux noirs, mais également aux asiatiques. Ceci est possible avec l'arrivée du comédien coréen-américain Steve Park dans la saison 3. Son ajout dans l'équipe permettra aux sketches de s'aventurer vers des stéréotypes asiatiques. C'est ce que fait un sketch du quatrième épisode de la saison 3, diffusé le 13 octobre 1991.⁸⁷ On voit dans ce dernier le retour de la famille jamaïcaine The Hedley, qui a ouvert un café à côté d'une épicerie asiatique entre les mains de la famille Huan (prononcé One). *Hey Mon* est un sketch récurrent à travers les saisons dans lequel on voit cette famille jamaïcaine dont chaque membre de la famille a beaucoup de métier en même temps. Ici, on parodie une famille immigrante, qui ne font que travailler sans cesse. À travers le langage, les vêtements et l'attitude de la famille, on peut voir facilement les stéréotypes mis en place. Dans la présentation du sketch, la famille Hedley rencontre des concurrents dans leur lutte de la famille la plus travaillante avec la famille Huan, qui travaille autant qu'eux. Ainsi, une querelle se crée à partir du moment où la famille Huan offre l'un de ses fruits au client du café de la famille Hedley :

- Papa Hedley: Hey mon(man), what do you think you're doing Bruce Lee selling fruits to my customers here?
- Papa Huan: I'm no mon, I'm Huan. I'm Sama Huan on the one family Korean fruit stand. This is wife For-Any-Huan, he's our son No Huan, this our dog Obi-Huan. [...]
- Papa Huan: He work hard, we all work hard. We are the hardest working family ever.
- Papa Hedley: Don't ever say that around here. We are the hardest working family and don't be selling fruits to our customers.⁸⁸

(Rire du public)

⁸⁷ Keene Ivory Wayans, *In Living Color: Season 3, Episode 4*, Ivory Way Productions et 20th Century Fox Television, 23min. 13 octobre, 1991. [In Living Color Complete Series \(1990-1994\) : The Walt Disney Company : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.](#)

⁸⁸ *Ibid.*, 4:20min à 5:00min.

On peut constater que la compétition est féroce entre les deux pères de famille. Les jeux de mots utilisés par papa Huan lorsqu'il nomme les membres de sa famille. De plus, le stéréotype d'appeler un individu Bruce Lee pour désigner un asiatique est utilisé par papa Hedley. Vers la fin du sketch, on peut voir qu'un client demande un café pour emporter et les deux pères de famille poursuivent leur compétition:

- Papa Huan: I have a steamy cup of coffee for 50 cents.
- Papa Hedley: Get this man a fresh cup of the finest Jamaican bean... only 48 cents.
- Papa Huan: Best coffee in the world come directly from my brother.
- Papa Hedley: Who that?
- Papa Huan: he's one you haven't met Huan Mendez. (On voit un latino stéréotypé sortir du magasin avec un âne et un sac de grain de café).⁸⁹

(Grand rire du public)

Les stéréotypes s'élargissent encore plus à la fin du sketch, dont celui d'un latino avec son âne et son sac de grain de café. Ainsi, ceci démontre que les immigrants sont des grands travailleurs et qu'ils sont toujours en compétition. L'utilisation d'un langage stéréotypé, le choix des vêtements et les façons d'aborder les sujets, selon la perception d'un autre groupe, sont une façon de mettre de l'avant les grands stéréotypes sur un groupe et de les rendre désuètes et comiques. On a un bon exemple de l'utilisation des stéréotypes sur d'autres groupes que les noirs dans *In Living Color*. Ainsi, on revient sur l'idée que personne n'est à l'abri dans cette émission. Ce dernier sketch montre également les tensions qui existaient entre la communauté afro-américaine et asiatiques aux États-Unis. Des tensions qui vont se manifester violemment durant l'émeute de 1991 à Los Angeles. Cette émeute toucha également Koreatown, le quartier principal des Coréens à Los Angeles, car, quelques mois avant l'acquittement des policiers, une jeune adolescente afro-américaine fut abattue par une Coréenne dans un magasin.⁹⁰ Ce cas enflamma les

⁸⁹ *Ibid.*, 6:45min à 7:05min.

⁹⁰ Latisha Harlin fut la jeune afro-américaine abattue par Soon Ja Du, car elle pensait que l'adolescente avait volé un jus d'orange. Soon Ja Du fut placé en probation pour cinq ans avec 400 heures de travaux communautaires et une amende de 500\$. Pour plus d'information: Erika D. Smith, « Column: The killing of Latasha Harlins was 30 years ago. Not enough has changed » *Los Angeles Time*, 17 mars 2021, <https://www.latimes.com/california/story/2021-03-17/latasha-harlins-memorial-playground-black-lives-matter-south-los-angeles>.

tensions entre les Coréens et les Afro-Américains à Los Angeles. Ainsi, le sketch démontrait déjà les tensions entre les différentes communautés raciales aux États-Unis.

L'humour de l'émission utilise également des événements réels des années 90 pour démontrer son point de vue sur certaines situations, qui ont marqué les relations raciales aux États-Unis. Plusieurs incidents ont touché les noirs américains, et *In Living Color* ne s'est pas gêné de les parodier. Dans notre cas, je vais prendre pour exemple la brutalité policière contre Rodney King en 1991. Ce cas de brutalité policière va causer l'émeute la plus importante des États-Unis au niveau des dommages sur les infrastructures et sur la vie humaine. En effet, à la suite de l'acquiescement des policiers le 29 avril 1992, les résultats sont désastreux ; 60 personnes ont été tués, 5000 ont été blessés et on compte des dommages matériels au-dessus des milliards de dollars.⁹¹ Tous les sketches du premier épisode de la saison quatre concernent cet incident. Cet épisode est diffusé le 27 septembre 1992.⁹² Je vais en présenter qu'un seul.

Le sketch est joué par David Allen Grier et Jim Carrey, qui interprètent Rodney King et Reginald Denny respectivement. Ces derniers représentent les deux figures de la violence en lien avec l'émeute de 92 à Los Angeles. Reginald Denny est un homme blanc ayant passé avec son camion de marchandise dans le territoire de l'émeute et qui s'est malheureusement fait battre par des émeutiers. Le tout a été filmé par les médias. Bref, nos deux acteurs comiques ont fait une parodie des deux victimes en démontrant qu'ils ont quelques points en commun. Tout d'abord, avec le comportement, les gestes et la façon de parler, on montre les individus un peu confus et idiots. Dans le cas de Rodney King par Grier, il joue l'homme confus et hésitant dans ses paroles comme s'il ne savait pas quoi dire ou en employant des citations qui ne font pas de sens. Par exemple, en voulant appuyer les propos de son compagnon, il dit: « Right, see it's not whether you win or lose, but is it over when the fat lady sings? Can't we all just get along?⁹³ » On peut constater que les téléspectateurs sont confus par ce genre de remarque. En effet, cette dernière question a été mentionnée par King lui-même pour cesser l'émeute à Los Angeles

⁹¹ Caroline Rolland-Diamond, *Black America : une Histoire des Luttres pour l'Égalité et la Justice (XIXe-XXIe siècle)* (Paris : La Découverte, 2016), 466.

⁹² Keene Ivory Wayans, *In Living Color: Season 4, Episode 1*, Ivory Way Productions et 20th Century Fox Television, 23min. 27 septembre, 1992. [In Living Color Complete Series \(1990-1994\) : The Walt Disney Company : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive.](#)

⁹³ *Ibid.*, 13:01min à 13:11min.

en 1992. Il reste qu'il ne fait pas vraiment de sens dans le commentaire en général. Dans le sketch, Grier fait cela à plusieurs reprises, toujours avec un regard et un langage un peu confus. Pour ce qui est de Denny par Carrey, ce n'est pas dans le langage, mais dans le look. En effet, Carrey imite Dennis avec des yeux croches, ainsi qu'avec un air confus et désorienté. Toutefois, le cœur et le but du sketch est de faire passer un message aux gens: « Staying in school and staying off drugs is fine, but it ain't going to do you any good at all if you don't have sense enough to stay in your car.⁹⁴ » Ici, on blague sur le fait que les deux personnages sont sortis de leurs véhicules et qu'ils ont été agressés physiquement. Même si les deux victimes ne sont pas de la même couleur de peau, ils partagent le même destin et conséquence. Ils sont sortis de force au mauvais moment. On peut bien voir la parodie et l'ironie dans tout cela. Un autre élément intéressant est l'effet rassembleur dans ce sketch. On nous montre que peu importe la couleur de la peau, il y a eu des victimes des deux côtés de la race. Ni l'un ni l'autre n'est plus victimisé ou glorifié. Ils sont tous les deux un peu confus dans leur allure et leur expression. De plus, on peut voir les deux hommes avec les bras croisés en signe de solidarité quittent ensemble dans la même voiture. Il est évident que Keenen voulait montrer l'aspect rassembleur de son humour dans ce sketch, et qu'il y avait des victimes des deux côtés de la ligne raciale durant l'émeute. Cette humour rassembleur montre bien les conséquences de l'émeute de 1992, mais également un message de coopération entre les blancs et les noirs aux États-Unis.

De plus, il est évident de voir que même rendu à la saison 4, l'humour de l'émission conserve les mêmes caractéristiques que dans ses débuts. Qu'en est-il de la saison 5, après le départ de Keenen et de sa famille? À la suite de son départ, on remarque un ajout important de comique dans l'équipe. On peut notamment voir apparaître Anne-Marie Johnson, Jay Leggett, Carol Rosenthal et Marc Wilmore. Ce dernier et Anne-Marie Johnson sont les seuls noirs. Toutefois, on remarque une plus grande présence de femmes dans les sketches. Ainsi, on peut voir plus de sketches avec des personnages ou des parodies de femmes, en particulier des femmes blanches. Il demeure que l'émission conserve tout de même une perspective afro-américaine par ses acteurs, humoristes et scénaristes. Comme le mentionne le scénariste et producteur Les Firestein : « I don't think any of the other longterm writers' aesthetic or taste changed. I don't think it became making fun of black culture.⁹⁵ » Ainsi, on observe des sketches comme *The Dirty Dozens Game Show*,

⁹⁴ *Ibid.*, 13:13min à 13: 21min.

⁹⁵ Peisner *Op. Cit.*, 296.

un jeu à la télévision dans lequel les meilleures insultes remportent un prix (inspiré de la tradition afro-américaine), des parodies nombreuses sur la famille Jackson ou sur Ike Turner et des faits réels comme le cas de Tonya Harding (une publicité pour vendre un bâton qui frappe les gens) et Lorena Bobbitt (publicité pour vendre un couteau...). Toutefois, il manque une touche de la famille Wayans dans les sketches et cela rend ces derniers moins frappants et, du coup, moins drôles.

L'humour dans ILC ne s'arrête pas seulement aux homosexuels, aux différents groupes ethniques ou à des faits réels. Plusieurs autres sketches mémorables sont au rendez-vous à travers les cinq saisons. Dans les plus notables, mentionnons Homey the Clown par Damon Wayans (un ex-détenu marabout qui doit effectuer des travaux communautaires en étant un clown dans différents événements), Anton Jackson par Damon Wayans (représentation d'un itinérant qui parle et fait des gestes osés. C'est un personnage très controversé), The Home Shopping Network par Keenen et Damon Wayans (deux vendeurs qui tentent de vendre des objets volés par le biais de la télévision) et Fire Marshall Bill par Jim Carrey (un commissaire aux incendies qui vient prévenir les dangers du feu, mais qui cause plus de mal qu'à tort). Il y a également de nombreuses parodies de célébrités comme de Mike Tyson, Robin Givens, Louis Farrakhan, Arsenio Hall, Oprah Winfrey, Marion Barry et la famille Jackson. Tous ces personnages et les parodies ont leur lot de controverses dans la représentation et dans l'ambiguïté de cet humour. Il est donc intéressant de se pencher sur l'opinion des différentes communautés blanches et noires américaines à travers les journaux.

2.4 La perception des journaux blancs et noirs sur l'humour de *In Living Color*

Les journaux nous permettent d'avoir une très grande variété d'opinions sur des événements internes et externes, ainsi que sur différents éléments culturels et sociaux dans nos sociétés. Les journaux américains s'inscrivent dans ce phénomène. Les journaux américains sont nombreux à travers son histoire et ils nous donnent une certaine vision et opinion des choses auprès de différents groupes. Dans notre cas, les groupes qui nous intéressent concernent l'ensemble de la communauté blanche et noire américaine. Je suis conscient que c'est très large de séparer deux groupes selon la couleur de leur peau, car on peut considérer que ces deux groupes n'ont pas toutes les mêmes idéologies politiques, sociales, économiques et culturelles. Toutefois, aux États-Unis, la couleur de la peau ou

“la race” est un facteur important qui a et crée toujours une ligne démarcative dans la société américaine. Pour le besoin de la cause, je considère les journaux blancs et les journaux noirs comme étant une vision et/ou une opinion pour l’ensemble du groupe représenté. S’il y a des nuances à mentionner, ils seront rajoutés dans le texte. Pour chaque journaux, je vais me pencher sur l’opinion qu’ils ont sur *In Living Color*, sur les sketches et l’humour, afin de voir les différences et les ressemblances entre les deux groupes sur l’émission. Puis, une dernière partie sera effectuée pour analyser le résultat et voir la distinction entre les deux groupes.

Les journaux blancs

Tout d’abord, je vais commencer avec un article du *Los Angeles Times*. Cet article date du 14 avril 1990, et mentionne en ouverture: « It’s Saturday Night Jive, a butt-kicking half hour of the brashiest, funniest, cruelest comedy on TV.⁹⁶ » On peut remarquer que les adjectifs utilisés pour décrire l’émission sont directs et démontrent bien le genre d’humour dans celui-ci. De plus, la comparaison avec *Saturday Night Live* est pertinente ici, car les deux émissions fonctionnent de la même façon, mais elles diffèrent sous les thèmes abordés et les acteurs/humoristes employés. On peut déjà voir un plus haut degré de comédie par ce commentaire sur ILC. Par la suite, l’article présente les quelques sketches des premiers épisodes, tout en présentant l’heure de l’émission, son créateur et son équipe. Il termine avec une critique globale de l’émission qui résume bien son aspect subversif et dangereux :

Not all of “In Living Color” works, and some of the show looks like it was finished about 30 seconds before airtime. Otherwise, this is just wonderful stuff. There’s a sense of danger here. “Saturday Night Live” has had it from time to time. “In Living Color” has it *big* time.⁹⁷

Le danger ici est la critique sur tout le monde et le risque de s’aventurer sur des sujets et des thèmes pouvant créer des controverses. Il mentionne également que ce n’est pas tous les sketches qui sont bons et qu’ils sont peut-être écrit trop vite. Ce commentaire nous laisse croire que l’humour ne plait pas nécessairement à tout le monde, mais également que les sketches ne font pas de critiques profondes de certains enjeux. Ceci nous laisse

⁹⁶ Howard Rosenberg, « 'TV REVIEW: Living Color': Brash, Cruel but Funny » *Los Angeles Times*, 14 avril, 1990, F12.

⁹⁷ *Ibid.*

croire qu'une émission d'humour avec des Afro-Américains doivent nécessairement avoir un but ou une critique dans la façon d'aborder certains phénomènes raciaux aux États-Unis. On rappelle que cela n'est pas le but de ILC, mais bien de faire rire tout simplement. De plus, il est intéressant de revoir la comparaison avec SNL qui nous montre que les deux émissions se ressemblent beaucoup sur la structure et le format. Puis, on aime les risques dans les sketches de ILC, car ces mêmes risques amènent un sentiment de nouveauté et d'excitation qui avaient disparus sur les écrans. Il reste qu'on aime bien ILC quand il va au-delà des normes traditionnelles de la télévision.

Ensuite, le 4 novembre 1990, Greg Braxton journaliste du *Los Angeles Times* fait une critique de l'émission en lien avec l'utilisation des stéréotypes sur des noirs et du style Hip-Hop. Ici, il donne la voix à Keenen pour exprimer son mécontentement face aux critiques reçues à l'égard de son émission. Par exemple, l'enjeu tourne autour d'une question; Comment faire une bonne représentation des noirs américains à la télévision par un membre de ce même groupe? Keenen mentionne que:

If you have a black point of view, you're damned if you show the bad side and you're damned if you don't. We have the same diversity as any other show. We don't dwell on the homeboys for 30 minutes. We also have black professionals, people in suits.⁹⁸

Ici, Keenen montre l'envers de la médaille et il défend son émission. Selon lui, son émission est autant diversifiée que les autres émissions du même type et qu'elle amène différentes figures des noirs américains. On ne présente pas seulement des figures stéréotypées des noirs, mais également des images respectables. Pour Keenen, l'humour est diversifié et on ne met pas une emphase sur le ridicule des noirs ou sur des stéréotypes. Ceci démontre également une sensibilité de la part des noirs sur la représentation des stéréotypes sur les Afro-Américains à la télévision, mais également comment bien représenter les noirs à la télévision. Braxton donne également la parole à d'autres membres de l'équipe de production qui viennent également défendre le point de vue de l'émission. Tommy Davidson, un des comiques, montre bien que tout ne doit pas être pris au sérieux: « Sure, our shows ridicule the racism that exists against the blacks. [...] The

⁹⁸ Greg Braxton, « Hip-Hop TV's Leading Edge: Along with its Emmy awards and enviable ratings, 'In Living Color' has attracted criticism that the show deals in negative stereotypes » *Los Angeles Times*, 4 novembre, 1990, T9.

issue is there, and it seems to be an underlying continuum. But this is about comedy.⁹⁹ » Davidson souligne que l'émission ridiculise plus les stéréotypes qu'elle n'en fait la promotion. Pour ce dernier, *In Living Color* est simplement une émission de comédie et qu'il faut la prendre comme cela. Ainsi, Braxton n'a pas nécessairement donné une opinion sur l'émission ou sur l'humour employé dans celle-ci. Toutefois, on peut en venir à la conclusion qu'il défend l'utilisation de l'humour dans ILC en présentant l'opinion des gens qui travaillent dans celle-ci. De plus, je rajouterais qu'il en fait la promotion en présentant quelques sketches et qu'il ne montre pas vraiment les critiques négatives sur l'émission.

Par la suite, nous voyageons dans l'est des États-Unis avec un article du *The Baltimore Sun* paru le 12 juillet 1990. Dans cet article, le journaliste et le critique de télévision David Zurawik donne son opinion sur l'émission, mais donne également la parole à Keenen Ivory Wayans. Pour Zurawik:

“In Living Color” - a Fox show produced and written by and starring Wayans – has since January been giving viewers the kind of multicultural look at American life that is offered almost nowhere else on broadcast television. And maybe that’s why it’s arguably the hottest comedy show this side of Arsenio Hall, regularly finishing in the top 20 Nielsen ratings.¹⁰⁰

Il est pertinent de voir que Zurawik présente l'émission comme une étant multiculturelle et que cela est la raison expliquant son attrait et son succès. Il est vrai qu'il n'existait pas vraiment d'autres émissions avec un style et une équipe aussi diversifiée que ILC. SNL avait seulement un noir dans ses acteurs et beaucoup ou seulement des blancs à la rédaction des sketches. Il ne faut pas oublier que dans le contexte des années 80, on n'y voyait pas vraiment une grande représentation de la culture afro-américaine ou des autres groupes aux États-Unis. Il est vrai qu'il y avait *The Cosby Show*, mais ce dernier ne présentait pas une vision multiculturelle. Il présentait plutôt une vision utopique des noirs américains dans une vision néo-conservatrice américaine. Zurawik rajoute également une raison pour l'intérêt des blancs face à ILC, en prenant une citation de son créateur: « Wayans said part of the appeal of the show for white audiences may be that they see African-American celebrities parodied by his troupe in a way that white comedians probably would not or could not.¹⁰¹ » Dans cette dernière citation, on

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ David Zurawik, « THE COLOR OF FUNNY: The Fox TV show parodies black celebrities, explore racial issues » *The Baltimore Sun* 12 juillet, 1990, 1D et 6D.

¹⁰¹ *Ibid.*

revient sur l'intérêt d'avoir une perspective noire sur les personnages ou les événements. On pourrait également se demander si l'intérêt des blancs dans ce cas-là ne serait pas dû à une forme d'approbation de rire des célébrités noires, car ce sont des noirs qui ont créé l'humour contre ceux-ci ? Donc, une façon de rire des noirs sans se faire juger ? On pourrait nuancer cette réponse en revenant à la description de l'humour de l'émission rassembleur et que personne est à l'abri du ridicule, dont les blancs. Il reste que Keenen souligne un point pertinent sur l'usage des stéréotypes afro-américains performé par des Afro-Américains, la réception et l'accueil favorable chez les blancs. Ainsi, on peut voir une tendance très commune et unique du cinéma hollywoodien qui a persistée depuis le début du cinéma américain. Bref, cet article démontre une réponse positive face à l'émission et il explique même l'attrait de cette émission pour les téléspectateurs blancs.

Peu d'articles prennent le temps d'émettre une analyse concrète sur l'humour présenté dans *In Living Color*. Celui du *The Washington Post* du 21 avril 1990 met de l'avant la place de la satire dans les différents sketches. Selon Tom Shales:

Television has suffered a serious satire shortage since the demise of SCTV, which exists now only in reruns on cable. So, the arrival of Fox TV new "In Living Color" is worth celebrating, even if the show sometimes stoops to tackier raunch than it needs to.¹⁰²

Le retour d'une émission de satire est donc quelque chose de positif et qui était manquant sur les chaînes commerciales américaines. Ainsi, l'émission est une belle addition à la télévision. De plus, la comparaison avec SCTV (Second City Television), une émission à sketch canadienne, est soulignée par l'auteur comme étant un élément absent de la télévision de l'époque. Il est curieux qu'il n'ait pas mentionné SNL. Rajoutons également qu'il trouve les sketches peut-être trop directs et risqués. Dans ce cas-ci, pour lui, ceci n'est pas un point positif. Ceci pourrait avoir un lien avec le style d'humour direct et *blues* employé par les Afro-Américains quotidiennement. Ainsi, il n'est peut-être pas habitué à ce genre d'humour. Bref, après avoir décrit les premiers sketches des premières émissions, l'auteur termine son article par une critique positive:

But the faces in the cast are fresh, and the material – if sometimes cruder than a 9 o'clock show ought to be – has punch and pizzazz. "In Living Color" spoofs things

¹⁰² Tom Shales, « TV PREVIEW: Satire Without Ire: 'Living Color' spoofs Barry and Farrakhan » *The Washington Post* 21 avril, 1990, C1.

that need spoofing and does it with gleeful esprit. Some may prefer their satire even meaner, but to its credit, “In Living Color” turns out to be in loving color, too.¹⁰³

On peut bien voir que l'émission est appréciée pour son type d'humour véhiculé à travers les différents sketches. De plus, l'auteur croit que les choses qui sont parodiées sont bien justifiées et dans un bon esprit. La mention de l'heure est pertinente également, car il se peut que les thèmes et les sujets parodiés ne sont pas destinés à un public de soir. Ce public, on se rappelle, est jeunes et composé d'afro-américain principalement. Ainsi, pour l'auteur, l'humour de l'émission peut être trop cru pour les jeunes. Shales aime bien l'émission en raison de ce qu'il apporte et des différents éléments qu'il trouve juste de parodier.

Puis, j'ai également un article du *The New York Times* du 29 mai 1990 par John J. O'Connor intitulé « Bringing a Black Sensibility to Comedy in a Series.¹⁰⁴ » Il s'agit d'un titre particulier considérant qu'on ne mentionne pas vraiment d'où provient cette sensibilité. Toutefois, on nous partage une critique négative, car:

So far, after seven episodes, “In Living Color” remains a series in search of a sharper focus. Too many skits turn out to be not nearly as clever as they obviously seemed on paper. Some are little more than one-line jokes stretched to the breaking point. Others simply dribble on aimlessly. It's not very difficult to sense some of the behind-the-scenes wars that are undoubtedly being waged about content and the extent of permissiveness regarding language and sensitive subjects. Doing what you want to do still has its limits on commercial television.¹⁰⁵

Dans cette citation, plusieurs choses sont à noter. Premièrement, on souligne que l'émission manque une vision claire dans les performances des sketches et dans les blagues propagées. L'auteur fait une hypothèse sur ce manque de vision claire dans l'émission quand il souligne les difficultés derrière les caméras et ce qui est permis de dire et de faire à la télévision commerciale. Ici, il fait référence à la censure. En effet, la censure a souvent été un problème à la télévision, et Keenen Ivory Wayans et son équipe ont dû souvent faire face à cela durant la création des sketches. « I knew that there was gonna be censorship and the truth is when you look at the content of the show, what we were able to get at and what the political climate was at that time, like I said, I have to tip my hat to Fox [...]»¹⁰⁶, souligne Wayans. On peut donc

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ John J. O'Connor, «Bringing a Black Sensibility to Comedy in a Series » *The New York Times*, 29 mai, 1990, p.11.

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Archive of American Television, *Keenen Ivory Wayans interview part 3 of 3*, 53:16 min, 8 juillet, 2013: 9:26min à 9:40min, <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/keenen-ivory-wayans> (29 avril 2024).

voir que le problème de la censure était présent, mais que cela n'a pas vraiment nui à la relation entre les deux partis. La censure pouvait plus facilement passer inaperçue chez les producteurs de l'émission, car ils n'étaient pas en mesure de comprendre tout le langage et les références culturelles reliées à la communauté afro-américaine. Toutefois, O'Connor termine son article sur une note positive en faisant confiance à Wayans: « With a vantage point new for prime time, "In Living Color" is one of the freshest new shows of the year. Now it's just a matter of getting a bit more bite into its material.¹⁰⁷ » On a toujours une confiance dans la possibilité que l'émission devienne meilleure. Selon l'auteur, il faut seulement laisser une plus grande liberté d'expression à l'équipe pour obtenir des sketches plus poignants.

Ainsi, on peut voir un rapport positif pour l'émission auprès des journaux blancs. On met de l'avant la façon dont l'émission amène un nouveau vent de fraîcheur pour l'industrie de la télévision et dans l'humour en général. Un élément qui ressort le plus est l'appréciation en lien avec la parodie des célébrités noires, qui vient alimenter l'appréciation envers *In Living Color*. Toutefois, certains articles mettent l'emphase sur des sketches vides et en quête de réflexion. On sous-entend que les émissions noires ou les émissions noires humoristiques doivent ou devraient passer des messages à travers l'humour et/ou la plateforme de la télévision. Ainsi, les Afro-Américains dans le milieu de la télévisions devrait utilisés leurs programmes pour faire des critiques sur la situation raciale aux États-Unis. Ici, on oublie clairement le but de l'émission ou ils, les blancs, ignorent que tous ne tournent pas autour d'une critique ou d'un message. Il demeure que cela ne constitue pas un point négatif majeur venant changer l'opinion des journaux blancs envers l'émission. Les choses peuvent seulement aller mieux. Un dernier point intéressant à souligner est la grande place octroyée à Keenen et les autres membres de l'équipe à venir parler de l'émission ou bien venir défendre celle-ci. Sur mes 16 articles de journaux, il y en a 11 qui donnent la parole soit Keenen ou à d'autres membres de l'équipe de production ou des comédiens. Cette attention au membre de l'équipe de *In Living Color* peut suggérer une prudence, de la part des journaux blancs, pour soit éviter de faire des critiques imprudentes ou bien pour donner une meilleure visibilité à une nouvelle émission de Fox. Ce dernier point sera comparé dans la prochaine partie sur les journaux noirs.

Les journaux noirs

¹⁰⁷ John J. O'Connor, «Bringing a Black Sensibility to Comedy in a Series » *The New York Times*, 29 mai, 1990, p.11.

Je débute avec un article du *Philadelphia Tribune* du 13 avril 1990. Ce dernier fait mention que l'émission amène également un nouveau vent de fraîcheur apprécié avec sa comédie: « Combining topical parodies with biting satire, “In Living Color” presents comedy that is fresh, progressive, and highly street-smart, and features an eclectic ensemble cast of talented actors and comedians, [...]»¹⁰⁸ On peut remarquer, avec les différents adjectifs utilisés pour décrire l'émission, que celle-ci projette l'image d'être progressive tout en étant à la fois dans un style qui vient de la rue. Il y a également un style d'écriture qui se rapproche du style vernaculaire des noirs américains avec l'utilisation des mots comme « fresh » et « street-smart ». Ici, la référence fait allusion au style de la rue populaire de l'époque: le Hip-Hop. Il ne va pas sans dire que démontrer le style de l'émission et son humour représente une nouvelle façon de voir l'émission. Un élément plus ou moins présent chez les journaux blancs. Ceci ne veut pas nécessairement dire que ces derniers ne sont pas conscients que l'émission prend de son essence et de son style dans la culture populaire des années 90, mais seulement qu'elle ne le met pas en avant plan dans ses critiques. De plus, la référence à la progression est intéressante, car elle démontre la place importante de ILC dans la représentation des noirs à la télévision et le contrôle de cette image également. On peut donc conclure que les noirs sont plus conscients de l'avancés des noirs dans le milieu télévisuel. Puis, le reste de l'article ne s'attarde pas à décrire plus en détail les sketches ou pourquoi l'émission est dans un style hip. On se penche plus sur une longue et précise biographie sur la vie de Keenen, sa carrière dans le monde du cinéma et son rapport à l'humour.

Ensuite, le 5 mai 1990, le *New York Amsterdam News* publie un article par Abiola Sinclair sur le rapport entre *In Living Color* et l'autodérision chez la communauté afro-américaine. Un article fort intéressant qui vient questionner le lecteur sur l'histoire de l'humour sur et chez les Afro-Américains, mais surtout si cette même communauté est prête à accepter l'autodérision. Ce dernier aspect est important chez l'humour des afro-américains, car l'autodérision a toujours été présente, afin de comprendre les contradictions et le ridicule de la mentalité autour de la supériorité blanche aux États-Unis. Sinclair apprécie bien l'émission, mais:

so many jokes are on us. His stated aim to stay clear of politics is puzzling. Whites wouldn't back a show that had Blacks lampooning whites? Well, they never have –

¹⁰⁸ « 'In Living Color' brings lots of laughs » *Philadelphia Tribune*, 13 avril, 1990, 5D.

at least not wittingly - so chances are they wouldn't. They would back a show by Blacks that laughed at other Blacks, though.¹⁰⁹

L'autrice démontre bien mon point abordé sur le journal blanc *The Baltimore Sun* du 12 juillet 1990. On a pu remarquer à travers les journaux blancs que ces derniers aimaient bien les moqueries à l'égard des célébrités noires. Il ne faut toutefois pas oublier que ILC est aussi une émission contrôlée par les blancs chez Fox et la réalisation des sketches est écrite par un groupe mix d'individus. Ceci rend donc son point valide dans un certain sens, car on peut bien voir que les blancs écrivent et acceptent les sketches humoristes à l'égard des noirs. Cependant, il ne faut pas oublier que c'est Keenen qui a le dernier mot sur l'approbation des sketches. Sinclair constate aussi qu'une émission produite principalement par des noirs se moquant des blancs ne passerait nécessairement pas. Cette dichotomie entre rire des noirs par des noirs et rire des noirs par des blancs est au cœur des enjeux en lien avec l'humour sur les Afro-Américains. Le contrôle de l'image devient central pour restaurer une forme de respectabilité des noirs face aux blancs, et ce, même en humour. Peu d'exemples peuvent montrer une émission qui critique réellement, à cette époque, les blancs américains. Toutefois, on peut nuancer cette réponse avec des blagues dans certains sketches qui se moquent des blancs sans qu'ils le remarquent. Ceci a pour effet possible l'utilisation d'éléments culturels afro-américains. On peut mentionner le choix d'utiliser des *slangs* dans certains sketches. Je prends comme exemple le sketch *Hey Mon* de l'épisode 7 de la saison 1. Dans ce sketch, Keenen a réussi à inclure beaucoup de sacres jamaïcains sans que les producteurs blancs le remarquent. Ici, la blague ne se retrouve pas seulement dans le contenu du sketch lui-même, mais également contre les producteurs blancs de Fox. Beaucoup d'autres exemples peuvent également être cités pour démontrer que Keenen ne se moque pas seulement des noirs et que tout le monde est vraiment *the butt of the jokes*. Plusieurs émissions et humoristes noirs se moquent des blancs et noirs. Richard Pryor n'a jamais passé sous silence le ridicule du racisme chez les blancs dans les années 70 ou bien les différents humoristes de *Def Comedy Jam* se sont toujours moqué des blancs et des noirs américains sur scène. Finalement, Sinclair montre qu'il existe encore une sensibilité au sein de la communauté afro-américaine sur l'image des noirs à la télévision. Selon elle, la clé se trouve dans une égalité des blagues contre tout le monde : « We've always been the butt of the jokes ; and a good laugh releases tension. We should be able to laugh at ourselves, but only on an equal

¹⁰⁹ Abiola Sinclair, « ' In Living Color - Are Blacks ready to laugh...at themselves? » *New York Amsterdam News*, 5 mai, 1990, 36.

par with the rest of the society.¹¹⁰ » Un équilibre est, selon elle, la clé pour pouvoir rire de nous-mêmes sans tension. Ceci créera une forme d'équilibre dans l'humour et dans la société.

Dans la même idée, un article du *Michigan Chronicle* du 11 juillet 1990 remet en question l'humour de l'émission face aux noirs. L'éditeur Steve Holsey souligne aussi la question de l'équilibre de l'humour contre les Afro-Américains et la perception des blancs face à cela. Holsey mentionne que:

The line between what is funny and that which is racially embarrassing is a thin one, and sometimes "In Living Color" crosses it. All discerning viewers know when those times are. There is a difference between people (Whites) laughing *with* us and laughing *at* us. Keenen Ivory Wayans and his crew must be very careful.¹¹¹

On constate le même genre d'idée qu'au journal précédent. Il faut faire attention sur la façon dont on rit des noirs, car on ne veut pas que les blancs rient contre nous, mais bien avec nous. La sensibilité sur l'humour est encore présente ici, car elle est ambiguë, et elle demande un recodage de certains points de vue personnels sur différents sujets. Toutefois, il reste que l'auteur aime bien l'émission: « Overall, though, "In Living Color" is like a breath of fresh air. A thousand times better than standard television comedy fare. We wish the show continued success.¹¹² » Donc, on peut remarquer un intérêt particulier sur ce que l'émission amène sur la télévision commerciale et que celle-ci était attendue sur les écrans. Le mot d'ordre dans son article est précaution, car il faut continuer d'aller vers la direction empruntée par l'émission, mais dans l'optique qu'il ne faut pas dépasser cette ligne invisible qui est l'humiliation du groupe.

En restant toujours avec le même journal et le même auteur, le *Michigan Chronicle* publie un article d'opinion le 27 février 1991, et demande l'opinion de ses auditeurs. En voici quelques-unes positives¹¹³:

- I think "In Living Color" is great. People shouldn't be so serious about a show that's just supposed to make you laugh. (Alan Bell)

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ Steve Holsey, « In Living Color: Urban humor finds its way into America's homes » *Michigan Chronicle*, 11 juillet, 1990, 1B.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Steve Holsey, « 'In Living Color': Chronicle readers tell what they think » *Michigan Chronicle*, 27 février, 1991, 1B.

- I say enjoy “In Living Color” and take it with a grain of salt. We should, as a people, be able to laugh at ourselves. The characters are reality. (Elaine Ransom Murphy)
- I have no problem with the “In Living Color”, with the exception of the “B” word used which I think isn’t necessary. The comedy is good. Sometimes we have to laugh at ourselves and take the show for what it is – comedy. Have a good laugh! (Thomas A. Wilson Jr.)

On peut voir avec les commentaires positifs plusieurs points communs. Premièrement, il ne faut pas prendre l’émission au sérieux, mais plutôt le prendre comme de l’humour. Ceci rejoint l’idée de base de Keenen que c’est avant tout une émission pour faire rire. Deuxièmement, la question de pouvoir rire de nous-mêmes sans être offensée est pertinente, car on peut voir que certaines personnes noires sont plus aptes à rire des stéréotypes que chez certains. Le cas souligné par Elaine Ransom Murphy sur la réalité des personnages est intéressant, car elle rejoint l’idée qu’il faut rire de nous-mêmes sans être offusquée. Pour elle, l’autodérision doit prendre une place principale dans l’humour. Ainsi, il y a toujours cette question de la sensibilité qui revient dans les commentaires. Voyons voir maintenant les opinions négatives¹¹⁴:

- Some “In Living Color” skits miss the mark and are not funny but that is to be expected (it was true of “Saturday Night Live”, even at its best). But the show’s real problem is its tendency to sometimes do things that are in poor taste, and even degrading to Black people.
- I respect Keenen Ivory Wayans but I think he missed the boat with “In Living Color”. I want to laugh but it’s only funny in spots. The show doesn’t display classy humor, too often makes Blacks look stupid, has too many writers for such a short program [...] and features skits that are too long. (David Humphries)
- I hate and deplore “In Living Color”. I think this type of minstrel show comedy is demeaning and just supports what racists already think of Black people. Mantan Moreland, Steppin’ Fetchit, Eddie “Rochester” Anderson and Butterfly McQueen had to do it in their day. Today, our entertainers do not. The show is garbage, and I’d like to see it taken off the air. (Raymond Caldwell)

¹¹⁴ *Ibid.*

On peut bien remarquer que les gens n'ont pas leurs « langues dans leurs poches » par rapport à l'émission. Le gros dénominateur commun ici est bien la représentation des noirs dans l'émission, ainsi que son impact néfaste sur l'image des Afro-Américains dans la société. La sensibilité face à leur image est frappante dans ces trois opinions. Selon eux, l'émission ne projette pas une bonne image des noirs et l'humour est de mauvais goût et dégradant pour la communauté. Certains commentaires font une comparaison avec le genre d'humour et des stéréotypes utilisés dans une époque ultérieure. Le rapport au passé est intéressant ici, car il reflète un traumatisme inhérent chez certains noirs américains. La mention des minstrel shows et le nom de certains acteurs et comiques d'antan démontre ce point. Selon eux, on est rendu à une autre époque dans laquelle ce type d'humour n'est plus obligatoire pour les noirs d'avoir un succès dans la comédie. On peut donc remarquer à travers cet article, une mixité d'opinion sur ILC, et que ce n'est pas tout le monde qui apprécie ce type d'humour dans le début des années 90.

Enfin, à travers les journaux noirs, il est évident de voir une similarité entre la représentation des noirs à la télévision et son impact avec l'humour sur la communauté afro-américaine. Même si l'émission est appréciée de façon générale, on se questionne et critique beaucoup sur les choix de faire un humour dirigé sur les noirs par des noirs. La sensibilité de l'image télévisuelle est le facteur principal pour les commentaires négatifs face à *In Living Color* et elle amène une ambiguïté d'opinion sur son humour. Ce dernier reste au cœur de tous les sketches, et ce, peu importe le groupe visé par l'humour. Cette sensibilité s'incarne dans le passé de la représentation des noirs à la télévision et dans la comédie. Pour d'autres, l'émission est vue positivement, car elle est drôle, réaliste et rafraichissante. Tout est une question de perspective sur la question de l'autodérision et si elle va trop loin. De plus, comme mentionné dans la partie sur les journaux blancs, on ne donne pas vraiment l'opinion de Keenen ou des autres membres de l'équipe sur le choix des sketches et de l'humour. Ceci est peut-être dû à un besoin de Keenen et son équipe d'avoir une plus grande représentativité dans la société, car les journaux blancs sont plus nombreux et populaires.

On peut donc voir que les blancs aiment bien l'émission en général et que c'était un nouveau vent de fraîcheur pour la télévision commerciale. La comparaison avec SNL rejoint cette idée, car ce dernier a perdu son attrait. Son humour dirigé vers des célébrités noires était très apprécié par ces derniers. Pour les blancs, cette émission devrait devenir une forme de plateforme pour faire des critiques sur le sort des noirs dans la société américaine. Ceci démontre bien

l'ignorance qu'on les journaux blancs sur le but principal de l'émission. Les noirs américains amènent aussi la même opinion, mais avec un certain recul face à la perception des blancs à leurs égards. Chez les Afro-Américains, on se questionne beaucoup sur la place de l'autodérision dans l'humour par des noirs et si elle va parfois trop loin au détriment d'amener une mauvaise image chez les blancs et les noirs. L'humour a toujours été une façon de rabaisser et d'humilier les noirs américains. C'est pourquoi ils sont sensibles lorsqu'on reprojeté cet humour sur la télévision commerciale des années 90, à une époque où l'on croit que le racisme est disparu, et l'harmonie raciale est dominante. Puis, une autre différence entre les deux journaux est la place accordée à Keenen et autres personnes qui travaillent sur l'émission à venir parler de ILC et défendre les critiques sur eux. Les blancs sont plus sujets à donner une voix à ces derniers que les noirs. Peut-être que c'est l'équipe de Fox et Keenen qui ont approché les journaux blancs et non l'inverse ? Il est probable que cela soit le cas dans le but de faire parler de l'émission aux plus grands nombres.

À travers ce chapitre, nous avons pu voir plusieurs éléments sur l'histoire concernant la représentation des noirs à la télévision commerciale. Des années 50 aux années 90, on a pu remarquer que les noirs ont eu longtemps une image néfaste à la télévision. Cette image était contrôlée principalement et longtemps par les blancs. L'humour était central dans le genre de ces émissions. Le milieu des années 80 et le début des années 90 amènent des changements dans cela avec des émissions comme *The Cosby Show* et la création d'une quatrième chaîne commerciale: Fox Broadcasting Company. Ce dernier tente de se tailler un nom parmi les 3 autres grandes compagnies de télévision commerciales en attirant et créant des émissions adaptées pour les Afro-américains plus présents devant la télévision que les blancs. Dans ce contexte, on peut voir plusieurs émissions populaires apparaître comme *In Living Color* en 1990 avec Keenen Ivory Wayans. Ce dernier, qui a eu une carte blanche pour la création et la rédaction de l'émission, ne s'est pas retenu de créer une émission controversée qui attaque et critique toutes les couches de la société américaine. Cet humour amène son lot de contradictions et d'ambiguïtés chez les blancs et les noirs américains comme nous l'avons vu travers les journaux de ces deux groupes. De façon générale, les deux groupes ont bien aimé l'émission, mais un certain aspect reste à désirer chez les noirs américains. En effet, l'émission est critiquée pour sa mauvaise image chez les noirs et elle projette une sensibilité pour la représentation des noirs à la télévision. Une sensibilité qui n'a pas vraiment disparu même entre les mains d'un réalisateur et producteur afro-américain. La télévision commerciale a ses limites sur le contenu présenté à la télévision et sur le langage utilisé. Toutefois, l'avènement du câble amène une plus

grande liberté pour présenter des contenus et des sujets plus osés et controversés dans un langage sans filtre. Une panoplie d'émissions apparaît sur les chaînes de câble et vient pousser les limites de ce qu'on peut voir et entendre à la télévision. L'humour est donc plus libre sur ce nouveau médium et l'une des émissions qui profitent de cette plus grande liberté est *Def Comedy Jam*.

CHAPITRE 3

Def Comedy Jam...Urban Humor at its best

« That right! The day after they signed the deal, they officially explained to HBO that “Urban” meant “Negro”.¹¹⁵ »

- Dave Chappelle

Cette citation de Dave Chappelle montre bien l’ignorance face au type d’humour présenté aux producteurs blancs de HBO. Prononcé durant la réunion pour fêter les 25 ans de *Def Comedy Jam* sur Netflix, Chappelle nous fait rappeler à quel point l’humour des noirs américains n’était pas connu auprès de la société blanche américaine. Ils ont dû être fort surpris d’entendre tout cela, car les différents humoristes de *Def Comedy Jam* ont poussé les limites de ce qu’on peut voir et entendre à la télévision commerciale. La censure était omniprésente sur plusieurs sujets et thèmes, car elle allait contre les valeurs et les mœurs dominantes de la société américaine. De plus, les noirs étaient exclus depuis longtemps de cette scène culturelle dominante. On aperçoit qu’une tentative de ravoir une certaine liberté dans le choix des sujets présentés et des opinions exprimées à la télévision se prépare avec l’arrivée d’un nouveau médium. Ce médium est l’émergence des chaînes de câble. Comme je vais le présenter, le câble permettait une plus grande liberté de contenu et d’expression à la télévision. Ceci n’empêche pas pour autant les gens à critiquer cette liberté télévisuelle. L’humour en général profite de cela pour devenir beaucoup plus ouvert et populaire chez le peuple américain. Chez certains producteurs noirs américains, on profite de l’arrivée de cette nouvelle liberté, dans le but de promouvoir et exprimer la culture afro-américaine sans faire face à la censure. Un élément culturel qui ressort au grand jour est l’humour. On peut donc voir une certaine explosion d’un “vrai” humour afro-américain à la télévision par le médium du câble.

Afin de bien comprendre l’arrivée du câble et ses conséquences sur la télévision, une explication de ce nouveau médium se fera par le biais d’une description de l’attrait pour ce nouveau médium et par des statistiques qui démontrent sa grande popularité au sein de la société américaine. Ceci va servir de préambule pour bien comprendre comment une chaîne de câble

¹¹⁵ *Def Comedy Jam 25*, réalisé par Louis J. Horvitz. (26 septembre, 2017; Beverly Hills, Californie: Jesse Collins Entertainment), Netflix : 6: 24min à 6: 33min.

comme HBO a eu un aussi grand succès aux États-Unis et à l'international. Ce dernier s'est lancé dans la production d'émission variée avec un style et un contenu sans trop de restriction. De plus, HBO s'est embarqué dans le monde de la comédie américaine avec ses nombreuses émissions et films sur des concerts d'humours par des humoristes américains. Une de ces émissions qui a mis de l'avant le talent et l'humour des Afro-Américains est *Def Comedy Jam*. Cette émission produite par Russell Simmons sera dépeinte pour comprendre son origine et son succès à la télévision. Puis, une explication de l'humour urbain sera analysée et appliquée, à travers quelques numéros de stand-ups populaires. Ainsi, avec toutes ces informations mises sur table, je vais me pencher sur la perception des journaux blancs et noirs sur l'exposition de l'humour urbain de *Def Comedy Jam*.

3.1 *Television adapted for the public...L'avènement des chaînes de câble à la télévision*

Comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, la télévision commerciale prend son envol, durant les années 50. Les trois grandes chaînes commerciales se sont lancées dans la course pour les cotes d'écoute et pour les publicitaires. Les trois géants tentent de créer des émissions adaptées pour le public américain, selon les valeurs et les mœurs dominantes de leurs époques. Ces valeurs et ces mœurs ont bien été représentées, à travers l'image des Afro-Américains sur les téléviseurs. La question raciale et la représentation des noirs et de leur culture par les blancs font parties du paysage médiatique et télévisuelle américain, pendant toute la moitié du 20e siècle et au-delà. Il demeure que plusieurs personnes ne voulaient pas voir du contenus filtrés et censurés avec un certain agenda "américain" forcé contre eux. On peut donc voir un nouveau médium qui permet une forme d'échappatoire avec une plus grande qualité sur le contenu des émissions. Les gens veulent se sentir en contrôle sur ce qu'il voit à la télévision et sans des arrêts publicitaires. Cette dichotomie commence en 1950 avec le câble. L'arrivée du câble permettait d'avoir accès à du contenus variés sur des sujets et des thèmes plus tabous de la société, et ce, sans annonces publicitaires. Il existe différents types de câble de télévision comme le câble de base, le câble premium et le câble à la carte. Le câble de base permettait de rejoindre une grande proportion d'abonné, selon des critères démographiques, dans la société américaine. On peut prendre comme exemple le Christian Broadcasting Network (CBN) en 1961 et le Turner Broadcasting System (TBS) en 1967. On peut s'imaginer en quoi le premier exemple fait référence et quel type de public il tente de rejoindre. Il reste que ces chaînes de câble ont un grand succès avec 2500 systèmes de câble aux États-Unis en 1970 qui permettaient

de rejoindre 4.5 millions d'abonnés.¹¹⁶ Puis, le câble premium se base vraiment sur cette plus grande liberté télévisuelle avec moins de filtres et sans les publicités. Le premier à se lancer dans ce commerce est la compagnie Home Box Office (HBO) en 1972. Il y a également le Showtime en 1976, Cinemax en 1980 et MTV en 1981. Finalement, le câble à la carte rejoint plus spécifiquement des parties ou des tournois de sport. Ainsi, avec un câble coaxial, un décodeur TV, un petit satellite résidentiel ou bien un syntonisateur de télévision, on peut avoir accès à plusieurs autres chaînes avec un abonnement payant. Toutes ces technologies utilisent des satellites pour distribuer des programmes de télévision à ses abonnés. Dans notre cas, on s'intéresse principalement au câble premium. Dans le milieu des années 70 et les décennies qui suivent:

There were 3,500 cable systems serving 10 million subscribers, and within a decade these numbers jumped to 6,600 systems serving nearly 40 million subscribers. The increase in cable TV subscribers encouraged a number of independent business people to begin new cable networks. As a result, the number of cable networks grew from 28 in 1980 to 79 in 1990.¹¹⁷

Cette augmentation importante démontre deux choses. Premièrement, la télévision est rendue encore plus importante et accessible avec l'arrivée du câble, car ceci a augmenté la possibilité d'avoir accès à plus de contenus diversifiés. Ainsi, les gens peuvent regarder la télévision selon leurs intérêts et à travers un plus grand éventail de choix. Deuxièmement, on peut tranquillement voir le déclin de la télévision commerciale avec l'augmentation d'autres technologies qui viennent remplacer la télévision. De plus, le manque de contenus originaux dans les émissions, la censure des sujets et du langage dans ces mêmes émissions poussent les gens à aller vers le câble. L'historien Donald Bogle résume assez bien ces changements en soulignant qu'en 1980:

The once all-powerful three major networks soon discovered that their viewership was eroding, now that families had new viewing options in their homes. In 1980, only 1 percent of American homes had VCRs. By 1988, the number would rise to 58 percent. Viewers could now tape special programs. Or watch movies on cassette. Or they could skip television programs altogether and instead use their sets for playing video games. The proliferation of cable in American households would

¹¹⁶ Encyclopedia.com (Television in American Society Reference Library, « The Rise of Cable Television », 15 avril, 2024, <https://www.encyclopedia.com/arts/news-wires-white-papers-and-books/rise-cable-television> <https://www.encyclopedia.com/arts/news-wires-white-papers-and-books/rise-cable-television> (29 avril 2024).

¹¹⁷ *Ibid.*

offer viewers the opportunity for more adult dramas that would cover subjects and use language that had long been taboo for television.¹¹⁸

On peut bien voir que la télévision commerciale est en chute libre avec la popularité du câble, mais aussi avec l'arrivée des nouvelles technologies comme le VCR, les cassettes et les jeux vidéo. Toutes ces nouvelles technologies sont des nouveaux moyens pour se divertir et pour reporter ses émissions favorites à plus tard. Toutefois, quand est-il du contenu de ces émissions et est-ce qu'il y a une corrélation à faire avec ceci et la montée importante du câble ? Bogle nous laisse sur une piste intéressante pour répondre à ces questions à la fin de la précédente citation. Les téléspectateurs recherchent du contenu plus polémique et qui va aller vers des terrains peu connus de la télévision avec des sujets et un langage considéré choquant.

En effet, l'attrait pour ce genre de contenu et de langage ne devrait pas être étonnant. Il n'était pas possible de parler de tous les sujets de la société et de s'exprimer dans un langage obscène à la télévision commerciale. Ce phénomène prend vraiment de l'emphase dans les années 70. Un des groupes les plus ardents à critiquer la télévision et son contenu est la droite religieuse. Cette dernière a critiqué le médium et le contenu de la télévision. L'historien Capsuto mentionne pour le cas des homosexuels, mais il est applicable également pour d'autres sujets considérés tabous à la télévision, que « Television was a ripe target for fundamentalists and evelgicals because broadcasting – like their other nightmare, secular public-school curricula – indoctrinated children with “nonbiblical” ideas.¹¹⁹ » On peut bien deviner ce qui est considéré comme non biblique pour ce groupe religieux : la sexualité, la violence, la communauté homosexuelle, l'avortement, le langage obscène, etc. Il n'est pas surprenant de voir que la droite religieuse a créé une chaîne de câble de base spécifiquement pour leur public croyant : le Christian Broadcasting Network.

Un autre groupe a également vu le jour pour lutter contre les maux de la télévision. Ce groupe est les parents. En effet, des organisations de parents sont venues critiquer la montée de la violence et du sexe à la télévision, dans le début des années 70, et ils demandent maintenant qu'une plage horaire à la télévision soit instaurée pour des émissions familiales.¹²⁰ Ceci amène la création The Family Hour sur les chaînes commerciales. Cette plage horaire fait en sorte que les émissions projetées à partir de 8 p.m. ne doivent pas avoir de contenus pour “adultes”. Ainsi,

¹¹⁸ Bogle *Op. Cit.*, 252.

¹¹⁹ Capsuto *Op. Cit.*, 115.

¹²⁰ *Ibid.*, 119.

on vient rompre avec la liberté de la télévision. Toutefois, *The Family Hour* ne persiste pas longtemps, car les grandes chaînes commerciales perdent de l'argent avec l'annulation de plusieurs émissions, durant la plage horaire accordée. Par la suite, *The Family Hour* est considéré inconstitutionnel selon un juge le 4 novembre 1976, car ce dernier va à l'encontre du Premier Amendement américain sur la liberté d'expression.¹²¹ Ces deux organisations démontrent comment la télévision peut devenir un terrain de contestation selon les mœurs et les valeurs de certains Américains. De plus, ceci peut démontrer à quels points les gens aiment les émissions avec de la violence, de la sexualité et un langage profane. Durant les années 80, ces différents groupes vont revenir, en particulier la droite religieuse, sous le président Reagan. Tout de même, les différentes compagnies de câbles ont bien compris ce que la majorité des gens désiraient voir à la télévision et elles ont augmenté leurs chiffres de façon spectaculaire. Les années 80 et 90 marquent vraiment un boom important pour le nombre d'abonnés aux câbles, car on peut voir près de 42.8% de téléspectateurs avec un abonnement aux câbles en 1985 et 63.4% en 1994.¹²² Ces chiffres démontrent bien l'ascension importante du câble chez le peuple américain. Ils démontrent essentiellement aussi le manque d'intérêt des émissions sur les chaînes commerciales. On peut faire référence aux nombreux commentaires, dans le chapitre précédent, sur le vent de fraîcheur que *In Living Color* apporte à la télévision commerciale avec son contenu hors norme. Ceci reflète bien le déclin de la qualité de certaines émissions des années 80 et une montée de l'attrait pour les émissions pour et par des Afro-Américains. Malgré le nombre important de noirs américains qui regardent la télévision commerciale, est-ce qu'ils sont tous aussi nombreux sur le câble ?

Comme mentionné dans le chapitre précédent, les noirs américains sont nombreux à regarder la télévision, à partir des années 80 et 90. Ce groupe devient une niche économique profitable pour les grandes compagnies de chaînes commerciales qui recherchent à séduire et à vendre. La compagnie Fox a également profité de ce nouveau public cible, afin de démarrer sa carrière et s'insérer parmi les trois géants. Plusieurs émissions et publicités sont dirigées vers les Afro-Américains, afin de les garder devant les écrans et les charmer avec des publicités ayant des célébrités afro-américaines. Pour cette raison, la masse noire américaine ne s'est pas lancée dans le câble rapidement. De plus, il y avait aussi des facteurs économiques. En effet, le facteur économique est important :

¹²¹ *Ibid.*, 124.

¹²² Gary R. Edgerton, *The Essential HBO Reader* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2008), 5.

Because prohibitive costs and the monopoly nature of cable franchising, many black urban households were “slower to purchase VCRs and be wired for cable, the new technologies that most threaten the networks’ franchise. No wonder the TV industry is finally wooing black audiences”.¹²³

Ainsi, la masse noire américaine n’avait pas nécessairement les moyens financiers pour se procurer ces nouveaux médiums télévisuels. Les chaînes commerciales peuvent donc continuer à dormir sur ses deux oreilles pour l’instant. Il reste qu’il existe tout de même des Afro-Américains sur le câble. Ces derniers étaient la classe moyenne noire. Ainsi, on remarque une montée de cette classe moyenne noire, à partir des années 60. Ces derniers avaient un plus grand intérêt pour la représentation des noirs sur les écrans. Ceci est vrai également sur les chaînes de câble. Ainsi, on peut voir la première chaîne de câble destinée pour les noirs américains avec BET (Black Entertainment Television) en 1979 par Robert L. Johnson. Ce dernier voulait créer une chaîne de télévision à câble qui visait les intérêts particuliers de la classe moyenne noire. À partir de 1991, on pouvait compter 29 millions d’abonnés.¹²⁴ BET est seulement un exemple d’une chaîne de télévision à câble visée spécifiquement pour les noirs de la classe moyenne, mais les autres chaînes ne vont pas rester aveugle pour autant sur la grande masse noire forte présente devant la télévision.

La compétition est forte entre les chaînes commerciales et le médium du câble pour avoir le plus de téléspectateurs et d’abonnés blancs et noirs. À partir des années 70, la montée fulgurante du câble vient rapidement mettre un bâton dans les roues des trois géants de la télévision commerciale. Les différents abonnés au câble recherchaient de nouveaux contenus adaptés à leurs besoins et à leurs intérêts. La violence, le sexe et le langage explicite règnent sur les différentes émissions de câble, car elles projettent une forme de liberté d’expression minimisée par différentes organisations de la droite et autres. Ceci pousse donc des blancs et des noirs à se déplacer vers la télévision à câble en grand nombre. L’une des compagnies qui va avoir le plus de succès et prendre le plus de risques est HBO avec des émissions à phénomène comme *Def Comedy Jam*.

3.2 *It’s what connects us...* l’arrivée de Home Box Office et de *Def Comedy Jam*

Le phénomène HBO est important à comprendre, pour de bien cerner l’importance de cette nouvelle compagnie télévisuelle dans le monde de la télévision de câble. Home Box Office voit

¹²³ Gray *Op. Cit.*, 67.

¹²⁴ Banner-Haley *Op. Cit.*, 150.

le jour le 8 novembre 1972 dirigé par Charles Dolan. À la base, cette compagnie de câble premium voulait changer le format de la télévision. En effet, sa création proposait la diffusion de films hollywoodiens et des événements sportifs en direct sans des annonces publicitaires. L'un des événements télévisuels importants que HBO a diffusé, et qui a fait sa popularité, c'est le fameux combat de boxe entre Mohamed Ali et Joe Frazier en 1975, qui aurait été vu par 500 000 abonnés.¹²⁵ Ainsi, avec cet événement sportif, HBO réussit à s'attirer une grande clientèle auprès des amateurs de sports. Ceci a été payant pour HBO qui voit son nombre d'abonnés augmenter rapidement. En effet, ses abonnés passent de 15 000 à 287 199 entre 1972 et 1976 et ils atteignent les 600 000 en 1977.¹²⁶ Ces chiffres impressionnants poussent la compagnie à se lancer également dans la création de contenu original.

Il n'y a pas seulement les amateurs de sport qui vont trouver plaisir à regarder HBO. À partir des années 80, les amateurs de cinémas et d'émissions pouvaient également y trouver du plaisir. On peut voir des séries télévisées comme *The Seekers* en 1979, *1st & Ten* en 1984, *All the Rivers Run* en 1984, *Sex and the City* en 1998, *The Sopranos* en 1999, *Band of Brothers* en 2001, *The Wire* en 2002, *Angels in America* en 2003 et plusieurs autres. Ceci est seulement quelques exemples, mais on peut remarquer que ces différentes séries originales sont toutes sous différents genres comme le drame, la comédie, l'action et l'historique. HBO a déployé une très grande variété d'émission pour ses nombreux abonnés. Ces différentes émissions ne craignent pas de pousser les limites de ce qu'on pouvait voir et parler à la télévision. Ceci est une caractéristique importante, car:

What initially set HBO apart from other networks (and still does, to an extent) was its risk-taking on unusual and unique projects, as well as its willingness to give creators creative freedom. The generous budgets HBO provides, along with authorial freedom and lack of network interference, continue to draw top creative personnel in the film and TV industry.¹²⁷

Cette liberté dans le choix du contenu, mixé avec une grande confiance et un bon budget, permettait à HBO la diffusion et le succès de ces émissions originales. Le risque ici est encore un facteur important, comme dans le cas de Fox, car il permettait à ces différentes compagnies de s'aventurer dans des terrains risqués, mais payants pour la télévision. On peut remarquer

¹²⁵ Ronald A. Smith, *Play-by-play: Radio, Television, and Big-Time College Sport* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001), 138.

¹²⁶ Edgerton *Op. Cit.*, 3-4.

¹²⁷ Rebecca Weeks, *History by HBO: Televising the American Past* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2022), 6.

également que ces différents genres amènent la création de différents services d'abonnements pour permettre aux clients de payer pour le contenu qu'ils préfèrent. Ainsi, on peut voir HBO créer différentes chaînes inclusives pour ses abonnés comme HBO Comedy, HBO Family et même HBO Latino en 1980. Ainsi, on peut voir que ce dernier met de l'avant une :

[...] stratégie commerciale sur une politique active de différenciation : ce qu'elle entend mettre à la disposition de ses abonnés, ce sont des programmes auxquels ils ne peuvent avoir accès sur aucune autre chaîne de télévision américaine au moment de leur première diffusion.¹²⁸

Cette différenciation permet à HBO de se tailler une place importante dans la vie quotidienne de la population américaine à la télévision. Les années 80 permettent ainsi à ce dernier d'augmenter encore plus le nombre d'abonnés avec maintenant 13 millions d'abonnés en 1983.¹²⁹ On peut donc voir, à travers son risque dans le contenu et sa différenciation dans sa stratégie commerciale, HBO devenir une plateforme hors norme à la télévision. Il permettait également une grande visibilité aux différents acteurs, réalisateurs et producteurs qui rencontraient des difficultés à se tailler une place dans le monde d'Hollywood. Ceci est le cas également pour les humoristes.

Le cas de la comédie est également un exemple important pour HBO. En effet, le cas de l'humour et de la comédie connaît une grande explosion et exposition à la télévision, à partir des années 70. Les premiers à avoir lancé le bal étaient Steve Martin en 1976 avec *Steve Martin : On Location* et Robin Williams en 1978 avec *Off the Wall | Live at the Roxy*. On peut également penser à Richard Pryor en 1979 avec *Richard Pryor: Live in Concert*, Eddie Murphy avec *Delirious* en 1983 et *Raw* en 1987, George Carlin en 1983 avec *Carlin at Carnegie*, Robin Williams avec *An Evening with Robin Williams* en 1983 et *A Night at the Met* en 1986, Whoopi Goldberg en 1985 avec *Whoopi Goldberg: Direct from Broadway* et Chris Rock en 1994, 1996 et 1999 avec *Big Ass Jokes*, *Bring the Pain* et *Bigger & Blacker* respectivement. Richard Pryor et Eddie Murphy n'ont pas passé par HBO, mais ils démontrent la place importante que les spectacles d'humours ont sur la scène télévisuelle et l'attrait pour l'humour afro-américain. Les deux dernières décennies sont donc des années importantes pour la reconnaissance des humoristes sur la scène culturelle américaine. Je me suis permis de mentionner beaucoup plus d'humoristes noirs, car ils sont plus présentés et produits par HBO. Ce dernier donnait une

¹²⁸ Benjamin Champion, *Le Concept HBO: élever la série télévisée au rang d'art* (Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2022), 5.

¹²⁹ Edgerton *Op. Cit.*, 4.

grande exposition pour les différents humoristes blancs ou noirs. De plus, c'était une façon de s'attirer un public afro-américain dans les abonnés de HBO. L'exemple de Chris Rock est exemplaire ici, car tous ses spectacles de comédies ont été produits par HBO. Ces différents spectacles d'humour ont mis de l'avant un humour afro-américain qui permettaient de:

shock the audience by its candor and create an atmosphere for his personal brand of sociocultural critique. His rapport with the audience, their shout-outs and his responses, establishes a conversational tone for the special as he paces back and forth.¹³⁰

À travers cette atmosphère de critique, Rock réussit à charmer un public mix sur la plateforme de HBO. Ce dernier représente bien l'effet de surprise et le genre de risque projeté par HBO, à travers les différents spectacles d'humour filmés. Haggins résume bien le rapport entre le matériel comique controversé de Rock et la recherche de ce genre de contenu chez HBO en soulignant que:

After the industrial success of *Bring the Pain* and *Bigger and Blacker*, and the clout that accompanied it, Rock's HBO series exemplified the ways in which the black comic persona could flourish on the small screen—in an amenable televisual space. [...] Rock's comic persona permeated the series, informing both the style and the content. Because it was HBO, where edginess is seen as bankable, there was genuinely a space for contemporary iterations of blackness—at least where comedy is concerned.¹³¹

Le succès de Rock à la télévision permettait donc de montrer le succès des spectacles d'humour filmés pour la télévision. Je rajouterais également qu'on n'avait nécessairement pas besoin de Chris Rock pour remarquer cela, car je pourrais également utiliser les spectacles filmés de Richard Pryor et d'Eddie Murphy. Ces derniers ont eu un très grand succès chez les blancs et les noirs. Toutefois, il est vrai, comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, que la montée des téléspectateurs noirs devant la télévision vers la fin des années 80 et le début des années 90 démontre bien qu'il existe un marché fort rentable pour de l'humour par des Afro-Américains avec un style afro-américain. HBO est l'endroit idéal pour ce genre d'humour. À partir du milieu des années 90, on peut compter en moyenne que les noirs américains représentent 22% de la base des abonnés chez HBO et 42% des foyers afro-américains sont abonnés à la chaîne.¹³² Il est donc évident que l'humour par des Africains-Américains est rentable pour la télévision et

¹³⁰ Haggins *Op. Cit.*, 78.

¹³¹ *Ibid.*, 86.

¹³² Edgerton *Op. Cit.*, 176.

pour le câble. Il manque seulement une bonne plateforme pour permettre à plusieurs humoristes noirs de se faire connaître au grand public. C'est dans cette optique que Russell Simmons crée *Def Comedy Jam* en 1992.

L'émission de *Def Comedy Jam* fut fort importante pour la propagation de l'humour afro-américain par des noirs américains. Le producteur de musique Russell Simmons, qui avait déjà une bonne expérience dans le monde des affaires, décida de se lancer dans le commerce de l'humour. Né le 4 octobre 1957 dans le quartier de Queens à New York City, Russell Simmons découvre rapidement une grande passion pour la musique Hip-Hop. Après avoir inventé la maison de disque Def Jam Recordings avec Rick Rubin en 1984, Simmons démontre son grand intérêt pour la culture afro-américaine dans la musique, mais aussi dans le monde de l'humour. Simmons mentionne que la création de *Def Comedy Jam* est inspirée par les *Chitlin Circuit*. Ces derniers étaient des clubs de spectacles ou des cabarets dans lesquels la culture noire proliférait. En effet, la musique et l'humour étaient la vedette dans ces endroits. Loin des regards des blancs, mais contrôlés souvent par ceux-ci, ce réseau de théâtre permettait une plus grande liberté aux noirs américains de s'exprimer à travers la musique ou l'humour. Des grands noms de l'humour ont passé par les *Chitlin Circuit*, afin de se créer un réseau et devenir plus populaire chez les blancs. On peut penser à Flip Wilson, Moms Mabley, Redd Foxx, Dick Gregory et plusieurs autres. Ainsi, Russell Simmons remarque une émergence de ce type d'humour dans ce réseau, en particulier à Los Angeles et à New York. Il mentionne que le Comedy Act Theater, animé par le légendaire Robin Harris, à Los Angeles et le Uptown Comedy Club à Harlem était ses sources d'inspirations pour *Def Comedy Jam* et qu'il voulait donner une plateforme à ses différents humoristes.¹³³ Ainsi, avec l'aide du producteur Stan Lathan et le producteur et *talent scout* Bob Sumner, il produit l'émission qu'on connaît sous *Russell Simmons Presents Def Comedy Jam*. Le but de l'émission était donc de partager l'humour des noirs américains, mais surtout donner une plateforme et une opportunité pour les différents humoristes noirs. Bob Sumner résume bien la place de l'humour et son impact avant et après l'apparition de l'émission:

There wasn't really a big comedy scene. It was like really underground. I mean you had the mainstream club, and you had some African American comedians in those clubs like Jimmy JJ. Walker, Mario Joyner, Michael Winslow... You know these

¹³³ Russell Simmons et Nelson George, *Life and Def: Sex, Drugs, Money, + God* (New York: Crown Publishing, 2002), 125.

types of guys, but it wasn't really no Bernie Mac and no Steve Harvey. That wasn't really happening. So, we were able to change the game.¹³⁴

Ici, Sumner résume bien l'idée qu'avant *Def Comedy Jam*, il existait des humoristes populaires dans les différents clubs d'humour, mais que cet humour était sous-terrain et que les différents humoristes n'auraient jamais eu une aussi grande visibilité auprès de la société américaine. Dave Chappelle souligne cette idée: « Before Def Jam, Black comics were not getting a lot of exposure, granted it did portray a narrow audience of comedy, but it got so popular the demand became bigger than the supply of talent.¹³⁵ » Ainsi, il est évident de constater que Russell Simmons a vu une grande opportunité d'exposer l'humour afro-américain par des Afro-Américains. HBO a également vu cette opportunité et ils ont créé un phénomène important. « It wasn't just that Def Comedy Jam took a scene that was always there and put it on-screen. Yes, there was a strong underground scene before our show, but black comedy really took off and became a huge part of pop culture because of being on HBO.¹³⁶ », mentionne Simmons. On peut bien voir l'impact qu'une émission pouvait avoir en étant sur HBO. En effet, l'émission a eu un succès phénoménal à la télévision. DCJ a été diffusé pendant 7 saisons avec une note de 8.9 sur le Nielsen rating avec un partage de 18.¹³⁷ En termes de chiffres, Def Comedy Jam pouvait avoir approximativement 1.7 millions de visionnement dans ses débuts en 1992, à comparer avec le Tonight Show qui en avait environ 1.6 millions de visionnement dans la même année.¹³⁸ Pour pouvoir atteindre un aussi grand public, il est évident que l'émission n'attirait pas seulement les noirs américains. Les blancs américains regardaient aussi l'émission. Les blancs y trouvaient quelque chose de nouveau et drôle dans cela. Ils n'étaient pas habitués à ce genre de comédie direct et vulgaire à la télévision, même sur une chaîne de câble comme HBO. Bill Bellamy résume bien comment les noirs et les blancs américains ont perçu l'émission à la télévision : « Black America is watching it and it's the buzz on the street. Now, White America is on HBO, they're like "wait a minute, let me flip through this. What an extra thing we got. It's a special." and then watch it and it's funny as hell to them.¹³⁹ » Ainsi, l'effet de nouveau, non familier et extra amènent les blancs américains à regarder DCJ en grand nombre avec un

¹³⁴ Hot Breath! Comedy Network, *Bob Sumner starting Def Comedy Jam, Top Traits of Comedy Stars, Best Comedy Advice*, 46:49min, 10 novembre, 2019: 22:19min à 22:46min, <https://www.youtube.com/watch?v=B2UeXptxO24> (29 avril 2024).

¹³⁵ Haggins *Op. Cit.*, 186.

¹³⁶ Simmons et George *Op. Cit.*, 126.

¹³⁷ *Ibid.*, 128.

¹³⁸ Ann Brown, « Russell Simmons: discoverer of the def jam » *Philadelphia Tribune*, 19 juin, 1992, 3D.

¹³⁹ *Why We Laugh: Black Comedians on Black Comedy*, réalisé par Robert Townsend. (2009 ; Los Angeles, Californie : Codeblack Entertainment), en ligne : 1:04:06min à 1:04:19min <https://www.youtube.com/watch?v=qzwp5GhOAIU>.

certain plaisir. Ce point sera détaillé plus loin dans le chapitre avec les journaux. Dans le futur, plusieurs humoristes noirs ont mentionné l'impact de cette émission sur les différentes opportunités offertes, à la suite de leur passage à l'émission. Prenons le cas de l'humoriste Eddie Griffin. Ce dernier raconte une anecdote sur une rencontre avec Martin Lawrence, afin de faire un numéro d'humour à Def Comedy Jam:

Ever since I did Def Jam, that shit changed my life. Martin came to me in The Comedy Store and said, "nigga, you need to do Def Jam". I'm like, "I'm about to shoot my HBO special." He said, "Don't nobody know who you is. Do five minutes here, motherfuckers will know you." I said, "Damn, nigga. Heh! Why, didn't I think of that shit?"¹⁴⁰

Bref, il est évident d'observer que *Def Comedy Jam* a permis à plusieurs noirs d'avoir un grand succès, mais il a surtout permis la propagation de l'humour des Afro-Américains sur la scène internationale par le biais de la télévision. Il est donc important de bien comprendre les différentes caractéristiques de cet humour controversant, pour mieux comprendre les différentes réactions du public face à ceci.

3.3 *I ain't scared of you motherfuckers/We can tell niggers today, "Hey, I want to cum motherfucker!"* ... L'humour de *Def Comedy Jam*

L'humour représenté dans *Def Comedy Jam* reflète bien le genre de contenu qu'on pouvait retrouver dans les différentes émissions sur HBO. Comme déjà mentionné, le contenu, qu'on retrouvait principalement sur cette chaîne de câble, était sans filtre et il abordait des sujets considérés tabous dans la société américaine des années 80-90. On peut y voir la forme du *Blues Comedy* mentionné au début du chapitre précédent. Ainsi, l'humour de DCJ s'aventure sur des terrains dangereux pour certains producteurs et téléspectateurs. Pour les blancs, c'était un humour neuf et risqué, mais qui était attirant parce qu'il faisait sensation et évidemment rire. Il reste qu'il y a eu beaucoup d'humoristes qui ont passé par *Def Comedy Jam*. Ils ont amené différents styles d'humour dans le langage et dans les sujets abordés. On peut également voir une plus grande présence des femmes, particulièrement les femmes noires. Ainsi, on peut compter plus d'une centaine d'humoristes dans les différentes émissions de la saison 1 à la saison 7. Il y a donc une très grande variété de *persona* humoristique, si on reprenait le terme de Haggins. Pour bien comprendre l'humour de l'émission, je vais analyser les caractéristiques

¹⁴⁰ *Def Comedy Jam 25*, réalisé par Louis J. Horvitz. (26 septembre, 2017; Beverly Hills, Californie : Jesse Collins Entertainment), Netflix : 34:26min à 34:44min.

centrales qui reviennent le plus à travers les émissions et qui représentent le mieux l'humour de *Def Comedy Jam*. Il sera suivi de quatre exemples emblématiques pour bien comprendre cet humour.

Tout d'abord, dans le cadre de toutes les saisons, on peut voir une très grande variété de sujets abordés par les différents humoristes. Ces sujets peuvent toucher n'importe qui et n'importe quoi. Cependant, ces sujets sont principalement reliés à la vie quotidienne des Afro-Américains et les différents événements directs ou indirects qui les concernent. Parfois, ce sont des sujets généraux qui touchent de près ou de loin tous les Américains ou ils abordent des faits réels des années 90, en particulier si cela a un lien direct avec les noirs américains. Ainsi, on peut voir des numéros d'humour qui abordent la brutalité policière sur la communauté afro-américaine, le problème rampant de la drogue ou de la criminalité en général, la pauvreté aux États-Unis, des aspects de la culture américaine, les relations sexuelles, les politiques américaines sur les noirs américains, les autres groupes ethniques et des célébrités noires. À travers tous ces sujets, les humoristes de *Def Comedy Jam* parlent et critiquent différentes situations dans lesquelles ils sont confrontés quotidiennement. Watkins, en faisant référence à l'humour dans les *Chitlin Circuit*, souligne que:

Generally, the themes explored on stage had nothing to do with non-black, mainstream existence – either imitation of it or reaction to it. Black comedians, like blues artists, primarily focused on the immediate problems of their own day-to-day existence – friendships, finances, marital and sexual relationships, the pleasures of eating and drinking.¹⁴¹

Il est donc intéressant de voir comment ces humoristes noirs parlent de leurs réalités à travers de l'humour. Ceci démontre bien comment l'humour peut bien nous révéler des choses et nous faire comprendre le passé. En fait, ils racontent leurs vies et leurs vécus sur une base quotidienne. Quand Bob Sumner était à la chasse aux humoristes dans les différents clubs à travers le pays, il recherchait des humoristes avec une histoire à raconter, qui ont un point de vue à partager avec les autres, qui étaient prêts à se mettre à nu devant le public et qui apportaient une originalité personnelle dans leur humour.¹⁴² Ce côté personnel chez les différents comiques de DCJ permet de faire des critiques et partager certains aspects défavorables de leur vie. Nous rions de ce qui nous blessent pour rendre ces aspects obsolètes

¹⁴¹ Watkins *Op. Cit.*, 368.

¹⁴² Calculation Talk Show, *Exclusive interview with Bob Sumner Creator of "Def Comedy Jam"*, 35:41min, 14 novembre, 2023: 13:08min à 13:23min, https://www.youtube.com/watch?v=VSSE-i9w_r8 (29 avril 2024).

et ineptes. La comédie donne une voix à ceux qui en n'ont pas. Ainsi, pour Simmons, ceci est la base de l'humour dans son émission:

You need music and comedy that talks about drugs, messed-up schools, police brutality and all the other community issues that aren't addressed enough in the mainstream – and when they are addressed, it's certainly not from the point of view of the people who are victimized by the conditions. *Def Comedy* was raw, so honest, so uncensored, it made people who worried about “positive” black images very uncomfortable. Which meant the show did its job.¹⁴³

Ainsi, les sujets abordés dans l'émission sont importants, car ils permettent de raconter le quotidien des Afro-Américains et leurs permettent de partager leurs histoires à tout le monde et pour tous ceux qui les écoutent. Cet humour permet la critique des aspects néfastes peu abordés dans la société américaine sur les noirs. Cet humour manifeste la réalité des noirs américains et cette réalité prend plusieurs formes à travers le langage utilisé par les humoristes.

Le langage est une autre caractéristique importante de l'émission et l'une qui surprend les nouveaux auditeurs de cet humour. Le langage permet d'exprimer ses opinions sur différents sujets. Dans l'émission, le langage déployé provient principalement de la rue. C'est le langage utilisé quotidiennement par certains noirs américains entre eux. Ce qu'on peut appeler communément le *slang* des afro-américains. Ce langage de la rue emploie la déformation de certains mots, la prononciation peut être différente et il y a une utilisation des sacres plus importantes. Ce dernier est celui qui fait le plus sensation dans l'émission. En effet, les sacres sont très courants à travers l'émission, et ce, auprès d'une très grande majorité des humoristes. C'est devenu une forme de symbole pour l'émission. Pour Simmons, les sacres font partie du langage quotidien des noirs américains et ils servent à mieux s'exprimer sur différents sujets.¹⁴⁴ Ici, on peut revoir le concept de la vie quotidienne qui revient, mais à travers l'expression des sacres. Les sacres est donc une composante importante du langage des Afro-Américains. L'origine des sacres dans le vernaculaire des noirs américains n'est pas un phénomène des années 90. En effet, Watkins nous fait rappeler que le langage direct et profane de la rue était une composante intégrale du style et du sens des blagues et des histoires folkloriques des Afro-Américains.¹⁴⁵ À travers les sacres, ces derniers pouvaient exprimer avec une force directe des commentaires sur des maux de la société américaine. De plus, le côté vulgaire exprime le

¹⁴³ Simmons et George *Op. Cit.*, 128.

¹⁴⁴ *Def Comedy Jam 25*, réalisé par Louis J. Horvitz. (26 septembre, 2017 ; Beverly Hills, Californie : Jesse Collins Entertainment), Netflix : 54 :45min à 54:50min.

¹⁴⁵ Watkins *Op. Cit.*, 445.

mécontentement des noirs face à leurs situations et positions aux États-Unis. Dans *Def Comedy Jam*, le langage permettait de rendre les blagues plus frappantes, mais aussi plus familières auprès du public noir. Ceci pouvait parfois pousser les limites du langage jugé approprié pour la télévision. Haggins décrit le langage utilisé dans l'émission comme étant:

purposefully outrageous tones, with acts designed to challenge the limitations of what could be said on televisual main stages. The Def Jam persona, driven as much by a "oh, no he didn't" sense of outlandish content as a comic self-determination, seemed intent on "flipping the script" on the racial politics of comedic discourse.¹⁴⁶

En effet, le mélange entre les thèmes abordés et le langage utilisé par les humoristes de *Def Comedy Jam* poussaient les limites de ce qu'on pouvait voir et entendre à la télévision. Haggins voyait également juste dans la réaction des gens avec le "oh, no he didn't", car le langage pouvait offusquer bien des gens qui n'étaient pas habitués à ce vernaculaire de la rue. Ce point va revenir plus loin dans la réaction des journaux face à l'émission.

Si les thèmes racontés rendaient les gens inconfortables et que le langage offensant et direct faisait réagir, pourquoi ne pas mettre plus d'huile sur le feu avec un humour physique vulgaire. En effet, le physique prend aussi une grande place dans le matériel comique des humoristes de DCJ. J'inclus ici tous gestes interprétés physiquement comme les imitations de rapport intime, les doigts d'honneurs, les danses et toutes autres formes de burlesques et le déshabillage à des fins humoristiques. Ce genre d'humour fait également sensation auprès des téléspectateurs de l'émission. Le physique permettait d'exprimer avec le corps le point de vue avancé par les humoristes. Il était également un moyen pour augmenter le sens et l'intensité des blagues. Cet humour physique remonte également à l'origine de l'humour des Afro-Américains avec les différentes danses dans les minstrel shows ou bien dans l'humour dit *Slapstick*. On peut également voir l'humour physique dans la réaction du public quand une blague est très drôle ou bien quand un membre de la salle est la victime d'une blague. Des membres du public peuvent commencer à se pousser, se lever, sauter et tomber, quand une blague est bien placée contre un spectateur. L'humour physique se partage donc avec le public également. Ce dernier point montre la réaction honnête et sans filtre du public face à une blague. Russell Simmons résume bien cet aspect honnête et vrai de l'humour de *Def Comedy Jam* en soulignant que:

The thing that makes me most proud of Def Comedy Jam is that this platform got these people to go up on the stage in front of the world and tell the truth and get

¹⁴⁶ Haggins *Op. Cit.*, 187.

applauded for it. If you understood it, then it would ring a bell for you. And if you didn't harbor hate for these people, you learned some sympathy or some compassion or just laughed with them.¹⁴⁷

Cette connexion entre l'humoriste et le public permettait en effet d'avoir une réaction authentique et sincère du public. À travers toutes les différentes caractéristiques présentées sur l'humour de DCJ, on peut bien voir qu'un grand point en commun existe; l'expression d'une forme de vérité chez les Afro-Américains. Cette vérité se manifeste également dans d'autres styles culturels comme dans la musique. Il reste que cette vérité leurs appartient. On pourra voir ces caractéristiques à travers quatre numéros de stand-ups uniques.

Le premier exemple que je vais présenter provient de l'un des humoristes qui a le plus percé et qui a eu une grande carrière dans le monde du divertissement, à la suite de son passage à l'émission. Je parle bien du défunt Bernie Mac. Bernard Jeffrey McCullough est né le 5 octobre 1957 à Chicago et il a longtemps fait de l'humour dans différents clubs dans sa ville natale, avant de percer sur la scène internationale. Considéré comme l'un des plus grands noms de l'émission, Bernie Mac est apparu seulement deux fois dans l'émission. Il est apparu une fois dans la saison 1 et une fois dans la saison 2. Tous les deux numéros ont eu un grand succès auprès du public présent dans la salle et sur la télévision. Le numéro que je vais analyser est son deuxième stand-up dans l'émission. Ce dernier provient du premier épisode de la saison 2 paru le 8 août 1992.¹⁴⁸ Dernier numéro de l'épisode, Bernie Mac conclut de façon phénoménale avec beaucoup de rires et un stand-up qui restera gravé dans l'histoire de *Def Comedy Jam*. En arrivant sur scène avec une chemise avec plusieurs couleurs flamboyantes et des pantalons avec son visage imprimé dessus, Mac ouvre avec sa phrase célèbre "I ain't scared of you motherfuckers". Cette phrase va donner le sens et le rythme de son numéro. Il l'utilise à plusieurs reprises pour indiquer qu'il va maintenant dire sa vérité et ses histoires sur différents sujets et qu'il ne craint pas la réaction du public. Un des sujets qu'il aborde est le sexe avec les femmes noires. Il raconte que:

When you make love to a black woman... Imma tell you how you do it. You got to be good. I'm not talking about myself. Cause you know, fuckin' ain't nothing but 50 pumps. Count it if you ain't got nothing to do. It ain't nothin' but five minutes. But the foreplay make it seem longer. But you get a woman, a black woman, man, Imma tell you somethin'. I don't care how meek that woman is, how soft-spoken

¹⁴⁷ *Def Comedy Jam 25*, réalisé par Louis J. Horvitz. (26 septembre, 2017 ; Beverly Hills, Californie : Jesse Collins Entertainment), Netflix : 55 :19min à 55:49min.

¹⁴⁸ Russell Simmons, *Def Comedy Jam : Saison 2, épisode 1*, Russell Simmons Television et Brillstein-Grey Entertainment, 28 :58min, 8 août, 1992.

she is. If you give her THE dick. (grand rire du public) Whatever wrong with you, she gonna let you know. You can have a patch on your eye, your leg could be broken. If you get there, she be like... (imitation d'une relation sexuelle avec la voix d'une femme grave) "Woo shit! You patch eye motherfucker!" "You broke leg son of a bitch!" "You know you in this motherfucker!"¹⁴⁹

Un peu plus loin dans son numéro, Bernie Mac aborde également sa visite dans une prison:

I was in Chicago. I did a show for Cook County Jail. And you know, over 40 percent of the brothers are in jail for nothin'. And they had a little survey, little panel thing. We got to ask them each a question, you know? So, I asked them, I said... "Hey my brother, what you in for?" He said, "Nothin'!" Brothers got this thing about being a punk. What is a punk? I never did understand that for the sake of my life. He said, "Nothin'!" I said, "how long you in for?" He said, "ever!" You know it's a long time if you take the "for" off that motherfucker. (fou rire du public) I said, "Man.!" I said, "So, what you in for?" "I... you know, I ain't no punk." "I didn't tell on my boy." I said, "What? You in jail for another motherfucker?" "No, you ain't no punk. You a new fool." 'Cause I'll be damned if I serve time for any of you motherfucker (pointe dans la salle). I'll be in court just like this... (Il saute sur place avec une main dans les airs comme s'il avait une question ou qu'il voulait parler).¹⁵⁰

Dans ces deux cas, on peut voir toutes les différentes caractéristiques de l'émission. Au niveau des sujets abordés, il parle du sexe, en particulier la réaction que les femmes noires ont quand elles ont un grand plaisir durant l'acte, et il raconte sa visite en prison et comment des prisonniers se retrouvent là. On peut bien voir l'interprétation d'un événement du quotidien comme une relation sexuelle et une réalité courante des années 90 avec l'incarcération importante des noirs américains. Dans ce dernier point, il mentionne même des chiffres. Il reste à savoir s'ils sont vrais. De plus, il fait un lien avec l'idée que la plupart des noirs américains en prison sont innocents. Cette innocence se retrouve dans l'arrestations disproportionnées des noirs américains des années 80 et 90. Ces arrestations sont en lien important avec les différentes politiques gouvernementales de ces années comme la guerre contre le crime et contre la drogue. Il reste que son humour démontre des aspects de la réalité de l'époque. « His comedy is drawn from real-life situations and people who are easily recognizable.¹⁵¹ », mentionne la journaliste Tonya Pendleton. Mac rajoute également une touche de personnelle dans ces deux cas, car il donne son opinion. Dans le premier cas, les femmes noires ne vont pas se soucier des défauts physiques de son compagnon, s'il lui donne une bonne relation sexuelle. Ici, on démontre les femmes noires comme des êtres sexuelles débridés. Un stéréotype populaire chez les blancs,

¹⁴⁹ *Ibid.*, 23:34min à 24:20min.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 26:04min à 26:58min.

¹⁵¹ Tonya, Pendleton, « Bernie Mac: Sharing his life through comedy » *Philadelphia Tribune*, 23 avril, 1993, 3E.

depuis le temps de l'esclavage pour justifier en partie l'exploitation sexuelle des esclaves. Sous les années Reagan, ce stéréotype a également été populaire avec la figure du *Welfare Queen*. Les noirs américains se sont également appropriés ce stéréotype. On peut le voir dans différents éléments culturels afro-américain comme les films et la musique. Au niveau de l'humour, Eddie Murphy avait beaucoup de blagues en lien avec la sexualité féminine et, dans les *Chitlin Circuit*, on peut voir ce genre d'humour couramment. Ainsi, à travers une présentation de sa réalité sur des sujets, Bernie Mac y amène une touche d'originalité humoristique.

Au niveau du langage, il est évident de voir les multiples sacres employés pour s'exprimer. Les termes "motherfucker" ou "son of a bitch" permette à la blague d'avoir une expression familière auprès du public. Les gens pouvaient donc se reconnaître plus avec le contenu qu'ils ont entendu. De plus, Bernie Mac, dans le deuxième cas, utilise le sacre contre le public, quand il pointe ce dernier pour signifier qu'il n'irait jamais en prison pour aucune de ces personnes. On peut aussi remarquer la déformation de certains mots qui finissent en "ing" dans lesquels les "g" ne sont pas prononcés. Ici, c'est un bon exemple du *slang* utilisé par les Afro-Américains.

Le physique est également présent dans ces deux histoires. Il imite les mouvements et la voix d'une femme lors des rapports sexuels, il pointe le public et il saute sur place avec une main dans les airs pour signifier qu'il voulait poser une question au juge. Dans ce dernier cas, ceci fait référence qu'il est prêt à dénoncer rapidement et, de façon évidente, n'importe qui pour ne pas aller en prison. À travers ses gestes, Bernie Mac nous montre sa position personnelle et sa vérité face aux sujets présentés.

Un autre cas exemplaire de l'humour de *Def Comedy Jam* est celle d'une femme. Cette femme se nomme Adele Givens. Elle est originaire également de Chicago et elle est née le 1er juillet 1960. Elle aussi est une grande amatrice de l'humour. Après avoir fait de l'humour à Chicago, on la recrute à DCJ, afin de présenter son humour à la télévision. Adele Givens est l'humoriste qui a passé le plus souvent dans l'émission. Elle n'a pas seulement fait des numéros de stand-ups, mais elle a animé certains épisodes dans les saisons 5, 6 et 7. Pionnière dans l'expression d'un nouveau féminisme chez les femmes noires, elle affirme à plusieurs reprises qu'elle est *such a fucking lady*. Une expression et une marque de commerce qu'on entend et qui se reflète beaucoup dans son matériel comique. L'exemple, qui va être présenté, est celui de sa première

présence dans l'émission durant l'épisode 2 de la première saison.¹⁵² Dans cet exemple, Adele Givens affirme son identité de femme noire et elle ne cache pas ses mots sur la façon qu'elle veut parler des choses et sur les sujets abordés. En voici des exemples:

I like being a fucking lady. Especially in the 90s, we can get to say what the fuck we want to. Don't we girls? That's right! And still be a lady! That's right, because you know in the old days, they couldn't say the shit they wanted to say. They had to fake orgasms and shit. We can tell niggers today, "Hey, I want to cum, motherfucker!"¹⁵³

Elle peut également affirmer sa féminité sur son corps et critiquer les autres membres masculins de la société, en particulier ceux qui sont dans la salle:

And I know by now, y'all have noticed, I've got some big-ass lips. Yeah! I know they some big motherfuckers. Hey, I know they some big motherfuckers. Yeah, all my lips are big, as a matter of fact. (Grosse réaction du public et beaucoup de rires) That's right. See, (en pointant un homme dans la salle) here's the kind of motherfucker hollering about blowjobs and he wearin's about a size four. Little old feet, so you know his dick's small. I couldn't give him no blowjob. My big-ass lips, his little old dick! It wouldn't work! That'd be like trying to give a whale a tic-tac, motherfucker. (Très grosse réaction du public qui commence à se lever et à sauter tous en riant).¹⁵⁴

Dans ces deux exemples, Adele Givens pousse les limites de ce qu'une femme peut dire à la télévision sur la sexualité. Elle affirme maintenant ce qu'elle veut et elle affirme sa sexualité et ses désirs. Cette forme d'affirmation à la télévision n'était pas chose courante pour les femmes afro-américaines. Toutefois, il existe une conjoncture avec les anciennes femmes noires humoristes. En effet, considérant le très peu de femmes noires humoristes, l'humour de ses dernières était très caché et dissimulé de la présence des blancs. L'humour des femmes noires était un humour interne, car l'humour n'était pas considéré comme quelque chose de féminin avec le fait de raconter des blagues ou bien rire fort en public en présence des blancs.¹⁵⁵ Dans le cas présenté, Adele Givens vient rompre avec tout cela, mais elle est dans la tradition avec les anciennes femmes noires humoristes. Cette affirmation de sa sexualité et de ses désirs étaient présentes dans le matériel comique de ses femmes noires. On peut penser à Moms Mabley ou bien à LaWanda Page, qui ont pavé le chemin pour les femmes noires humoristes. Une

¹⁵² Russell Simmons, *Def Comedy Jam: Saison 1, épisode 2*, Russell Simmons Television et Brillstein-Grey Entertainment, 28:58min, 14 mars, 1992.

¹⁵³ *Ibid.*, 13:14min à 13:35min.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 16:36min à 17:12min.

¹⁵⁵ Daryl Cumber Dance, *Honey Hush! An Anthology of African American Women's Humor* (New York: W. W. Norton & Company, 1998), xxii-xxiii.

continuité avec les anciennes humoristes noires a donc persisté dans le matériel comique de ces femmes. Il reste qu'elles n'ont pas eu une aussi grande plateforme comme dans *Def Comedy Jam*.

Un autre point intéressant est la symbiose avec le public dans la dernière blague. En effet, Givens prend le risque de se moquer d'un homme dans le public en faisant référence à ses parties intimes. Son risque était bien choisi, car elle a eu une réaction monstre face à cela. J'invite les lecteurs à aller voir cette partie par eux-mêmes. Adele Givens, à travers un langage considéré non *ladylike* avec des sacres et des mots inappropriés pour des femmes, affirme encore sa sexualité par rapport à son corps, mais également en lien avec le corps d'un homme. Du même coup, elle a critiqué la virilité d'un homme qui tentait d'affirmer sa sexualité (en criant "blowjobs" à Adele Givens) et elle l'a annulé en le minimisant (comparaison entre une baleine et un tic-tac). Critiquée pour ses commentaires à son égard, Givens dénonce ce double standard entre les hommes et les femmes :

Because there's a double standard in the world, as we know. Men can do shit that women can't do. I would be out doing my stand-up, and then, when I get off, even women would come to me and say, "You know, as a lady, you can't get away with this." And that expression was born. I'm like, "How the fuck I can't say 'suck a dick' but I can suck a dick? How could that work out?"¹⁵⁶

Ici, Adele Givens montre l'absurdité du double standard entre les hommes et les femmes au niveau de l'expression de la sexualité et de l'acte sexuel. Elle démontre bien comment les hommes et même des femmes la critiquent pour le choix des sujets abordés et le langage utilisé. À travers toutes les critiques et les controverses, Adele Givens montre vraiment à quel point elle est *such a fucking lady*.

Un autre exemple est de mise pour voir plus en détail toutes les caractéristiques de l'humour de *Def Comedy Jam*. Ce dernier n'est pas à l'abri des moqueries sur les autres groupes ethniques de la société américaine. Encore une fois, les asiatiques sont la cible. J'ai pris comme exemple le numéro de Cedric the Entertainer (Cedric Antonio Kyles) de l'épisode 11 de la saison 4 diffusé le 17 septembre 1994.¹⁵⁷ Ce dernier a été un humoriste récurrent dans l'émission et il a

¹⁵⁶ *Def Comedy Jam 25*, réalisé par Louis J. Horvitz. (26 septembre, 2017 ; Beverly Hills, Californie : Jesse Collins Entertainment), Netflix : 40:00min à 40:25min.

¹⁵⁷ Russell Simmons, *Def Comedy Jam: Saison 4, épisode 11*, Russell Simmons Television et Brillstein-Grey Entertainment, 26:59min, 17 septembre, 1994.

animé quelques épisodes des saisons 6 et 7. Dans le présent numéro, il mentionne comment les restaurants chinois sont installés dans les quartiers noirs. En effet, il demande au public :

Y'all like Chinese food? See, they got the little Chinese restaurants in the black neighborhood. You know, Chinese come to 'our hood' to make some money, boy. That's how you know you're in a black neighborhood. Anywhere in the country, you just ride down the street, it'd be a church, liquor store, Chinese place. Church, liquor store, Chinese place. Church, liquor store, check cashing place. Chinese be right here. (Rire et applaudissement du public).¹⁵⁸

L'humoriste montre comment les Chinois font parties du paysage communautaire des quartiers noirs du pays. Ils sont un point de repère qui permet de caractériser les quartiers noirs comme une église, les magasins pour acheter de l'alcool et les endroits pour déposer des chèques. De plus, il démontre les Chinois présents comme étant captivés par l'argent possible et facile à faire sur le dos des noirs américains. Ainsi, ils sont avarés pour l'argent des noirs et ces derniers le sont pour leurs repas. Un stéréotype fréquent auprès des asiatiques. Cedric joue donc sur quelques stéréotypes sur les asiatiques, sur les noirs et même sur les quartiers noirs. On peut également voir une forme d'affirmation dans ses propos avec l'applaudissement du public. Il poursuit son histoire avec une anecdote, quand il va commander de la nourriture dans un restaurant chinois. Il dit:

You ever trip on ordering Chinese food? How long it takes them to say in Chinese, the same thing you just said? You're like, "Yeah, dog, let me get a small order of shrimp fried rice, that's it." (En imitant un asiatique) "Small order shrimp fry?" "Yeah, dog, that's it." "Me order for you." (Il imite le langage des asiatiques pendant 13 secondes. Ceci fait énormément réagir le public qui rit très fort). "You want egg rolls?" "No partner, I ain't got the time. I'm gonna have to..."¹⁵⁹

On peut bien voir l'exagération du langage des asiatiques dans cette blague. Le stéréotype ici veut montrer comment le langage des Chinois est très long pour simplement dire une chose courte. Cedric joue avec ce stéréotype également quand il imite le langage. Dans l'extrait, il dit un peu n'importe quoi et cela ne ressemble pas vraiment à un langage asiatique. La longue durée de son imitation veut simplement prouver son point sur le temps pour commander un petit repas. En somme, Cedric exagère le stéréotype pour produire un effet comique. Ceci est à la base de tous stéréotypes. La réaction du public démontre également comment les gens comprennent le stéréotype, le trouvent ridicule et drôle. Avec ce numéro et celui présenté dans

¹⁵⁸ *Ibid.*, 22:44min à 23:03min.

¹⁵⁹ *Ibid.*, 23:05 à 23:41min.

le chapitre sur *In Living Color*, on peut remarquer que les asiatiques sont souvent utilisés dans l'humour des afro-américains. Ceci est dû à la proximité entre les deux groupes au niveau des quartiers et sur la discrimination contre eux de la part des blancs. On peut penser aux propos de l'historien Lawrence Levine sur l'humour des noirs américains présenté dans l'introduction. Selon lui, une des bases de cet humour repose sur la moquerie des autres groupes, afin d'affirmer un sentiment de supériorité. Il est évident que Cedric fait cela en ridiculisant le langage des asiatiques et qu'il continue une tradition de l'humour afro-américain.

Finalement, les humoristes de *Def Comedy Jam* montrent également leurs réalités face aux différents événements des années 90. Ils donnent leurs opinions sur les différents incidents qui ont un lien avec la communauté afro-américaine. Dave Chappelle fait cela pour l'épisode neuf de la saison 6 le 1^{er} mars 1996.¹⁶⁰ Chappelle anime cet épisode et, durant son numéro d'ouverture, il donne son opinion comique sur la ville de New York, mais surtout sur le procès polémique contre O.J. Simpson de 1994 à 1995. Chappelle donne son opinion sur la réaction des blancs face à la décision de l'acquittement de O.J. Il mentionne:

I have never seen white people so bent out of shape before in my life. (Imite un homme blanc) "What? How'd that happen?" Like they just figured out the justice system was fucked up. (Grand rire du public et applaudissement) You know what I mean? Every prison is filled with niggers, just overcrowded with niggers. One motherfucker gets away, (Imitation de l'homme blanc) "Hey!" "We got to take a look at the justice system.!" "It's not working!"¹⁶¹

Chappelle souligne plusieurs points intéressants. Tout d'abord, il montre bien la réaction des blancs face à la décision dans le procès de Simpson. La colère et l'incompréhension des blancs sont au rendez-vous et Chappelle montre qu'ils veulent une révision du système de justice américain. Il se moque des blancs dans ce cas-ci. Il imite les blancs et il montre l'ironie de leurs propos en y faisant une comparaison avec le grand nombre de noirs en prison. En soulignant le lien entre les noirs dans le système de justice américain et la prison, Chappelle affirme que la réaction de blancs est exagérée et qu'elle est hypocrite, car il existe une proportion importante d'Afro-Américain en prison. On voit bien le point de vue des noirs sur un élément de la conjoncture quotidienne des noirs américains comme dans le cas de Bernie Mac sur l'innocence des noirs en prison. Un autre point intéressant est le langage utilisé pour distinguer les deux

¹⁶⁰ Russell Simmons, *Def Comedy Jam: Saison 6, épisode 9*, Russell Simmons Television et Brillstein-Grey Entertainment, 25:00min, 1er mars, 1996.

¹⁶¹ *Ibid.*, 4:20min à 4:53min.

groupes. Quand il imite les blancs, il n'y a pas de sacre. Quand il parle pour lui, on peut facilement voir les nombreux sacres et le mot en "n". Un autre effet du langage pour montrer l'appartenance au groupe et le langage quotidien employé par une partie des Afro-Américains. Finalement, Chappelle nous montre son opinion face à cet événement dans un langage qui reflète l'opinion générale des noirs américains.

Ce dernier donne également son opinion sur un autre événement des années 90 en lien avec les noirs américains; The Million Man March le 16 octobre 1995. Cet événement réunissaient plusieurs organisations civiques et religieuses de différentes dénominations. L'importance de cette marche se retrouve dans le « symbole de l'union des hommes noirs rassemblés, au-delà des barrières générationnelles, dans la même volonté de renforcer leur pouvoir dans un contexte politique et social défavorable après la nette victoire des républicains.¹⁶² » Ainsi, cette marche représentait une grande communion entre différents grand dirigeants afro-américains et l'espoir de régler les problèmes qui touchent la communauté afro-américaine des années 80-90. Toutefois, pour Chappelle, les médias ont voulu montrer une mauvaise image de cet événement:

The Million Man March was a beautiful thing. (Applaudissement du public). It was a million black dudes stepping on each other's sneakers and just, "Go ahead," just chilling. It was peaceful. The media just make it horrible. They scared the shit out of white people. They reported the whole march like it was just a flash point of a race riot waiting to happen. "We have Mike Johnson on the street for action news. Mike, what do you see?" "Billy, these niggers are buying buttons and t-shirts like crazy. This could be it...Kate, if I don't make it, I love you. I'll be here as long as it takes." Nothing happened. Nothing. What'd they say? You watch the news after the march? Remember what they said? This shit killed me. "There was no trash after the march." When the fuck have they ever said that after a march before? What they think we were going to do, leave chicken bones and shit all over Washington?¹⁶³

Chappelle nous montre encore son opinion sur un événement important dans l'histoire des noirs américains et comment il a perçu la représentation de cet événement par les médias. En effet, cette grande marche qui rassemble près d'un million de gens a été diabolisée par les médias, selon l'humoriste. Ils ont fait peur aux blancs sur une potentielle émeute qui n'a jamais eu lieu. Chappelle ridiculise ce point avec son imitation d'un journaliste blanc. Ainsi, il nous donne un aperçu de la réaction des blancs face à cette événement marquant de 1995. Vers la fin de sa blague, il joue avec les stéréotypes pour accentuer et exagérer les propos des médias sur le fait

¹⁶² Rolland-Diamond *Op. Cit.*, 470.

¹⁶³ *Ibid.*, 6:36min à 7:51min.

qu'il n'y avait pas de déchets laissés. Chappelle nous présente donc son point de vue sur la réaction des noirs sur les blancs par rapport à deux événements marquants des années 90. Lui et plusieurs autres ont été, en quelques sortes, des journalistes et des critiqueurs comiques sur les faits marquants de la dernière décennie. Ces humoristes viennent modifier l'image médiatisée des afro-américains et donner, du même coup, leurs opinions et les changements apportés dans la société. Cette tendance est un signe de continuité avec les anciens humoristes afro-américains, car ses derniers ont toujours montré le ridicule du racisme, parfois plus en privé, de la société américains. Ces humoristes noirs ont toujours apporté un regard et des réflexions sur la place et l'image des noirs dans la société. Plusieurs autres nouvelles ont été mentionnées dans DCJ. On peut voir des blagues sur Mike Tyson et son procès d'agression sexuel à l'égard de Desiree Washington en 1992, l'incident de Rodney King et l'émeute subséquent en 1992, le cas de Lorena Bobbit e 1993 et plusieurs autres. L'humour de *Def Comedy Jam*, et l'humour en général, devient donc un mode d'expression pour venir partager ses opinions sur différents événements de l'histoire américaine.

Avec ces exemples, on peut bien observer comment l'humour de *Def Comedy Jam* a créé des controverses avec ses sujets, son langage et son style d'humour physique hors des normes de la télévision américaine. Pour les blancs, c'était quelque chose de nouveau et qui apportait des réactions mixtes. Pour les noirs, on était familier à ce type d'humour sous-terrain qu'on pouvait finalement voir à la télévision. Il est évident de constater que cette émission ne serait pas possible à l'extérieur des chaînes de câbles, car ces dernières avaient une plus grande liberté d'expression dans leur contenu. HBO, qui jouissait déjà d'une bonne réputation dans la projection de spectacle d'humour, a amené cela vers une autre étape avec DCJ. D'autres humoristes ont eu leur moment de gloire à l'émission avec ce style d'humour urbain. On peut penser à Martin Lawrence, qui était l'animateur des trois premières saisons, Chris Tucker, Steve Harvey, Sheryl Underwood et plusieurs autres. Ces différents humoristes ont eu un grand succès grâce à l'émission, mais ceci s'est fait avec beaucoup critiques sur le style d'humour présenté. Voyons de plus près la réaction du public blanc et noir à l'égard de cette émission avec les journaux.

3.4 La perception des journaux blancs et noirs sur l'humour de *Def Comedy Jam*

Dans cette partie, je garde les mêmes principes que dans le chapitre précédent. Les journaux de mon échantillon vont permettre de mieux comprendre les différentes réactions face à l'humour

controversé de *Def Comedy Jam*. Pour chacun des journaux sélectionnés, une analyse des différentes opinions et réactions face à l'humour sera établie, afin de comprendre comment chacune des communautés perçoivent l'humour de l'émission. On va conclure sur une analyse globale des ressemblances et des différences entre les journaux blancs et noirs.

Les journaux blancs

Tout d'abord, le premier article sélectionné est de John J. O'Connor du *The New York Times* paru le 8 juillet 1993. O'Connor, qui avait déjà bien apprécié *In Living Color*, partage maintenant une opinion plutôt négative sur DCJ. En effet, pour lui le langage est « definitely not Bill Cosby territory. The language is almost relentlessly and defiantly from the streets. Much of the subject matter is guaranteed to leave fundamentalist watchdogs sputtering.¹⁶⁴ » et son style est « decidedly urban, and the uninhibited vulgarity is flaunted like a badge of honor. One certain four-letter word, and its extension suggesting incest, is sounded throughout like a communal mantra.¹⁶⁵ » L'auteur affirme bien les différentes caractéristiques de l'humour de cette émission. Dans la première citation, il montre que le langage utilisé sort de la tradition populaire de l'humour à la Bill Cosby, qui est un humour sans contenu racial et sans lien direct avec le style d'humour afro-américain. En effet, on est bien loin de cette tradition dans l'émission. Le vernaculaire utilisé est plus proche de la culture afro-américaine provenant de la classe populaire. De plus, dans la même citation, il mentionne que les sujets abordés vont faire réagir les porte-paroles fondamentalistes. Ces fondamentalistes sont la classe moyenne noire. Ces derniers sont les représentants de l'image respectable et édifiante de la classe noire selon eux. O'Connor avait vu juste dans son commentaire, car Russell Simmons raconte que « Sidney Poitier and Bill Cosby were both offended by the show's language, because black people are conservative about things like that.¹⁶⁶ » Il est évident de voir que ce langage de la rue ne plait pas à ce groupe. Dans la deuxième citation, l'auteur trouve que les sacres et le mot à quatre lettres sont divulgués trop ouvertement et avec trop de fierté. Ici, cette forme de langage n'est pas nécessairement vue de façon négative par les noirs américains. En effet, les termes et les mots peuvent rejoindre plus facilement une classe et être accepté socialement par celle-ci. L'exemple du mot *igga démontre bien comment il peut être acceptable chez certains noirs et prononcé ouvertement et fièrement. Tout est une question de perception et comment les noirs

¹⁶⁴ John J. O'Connor, « Onstage at the Outer Limits of the Outrageous: Russell Simmons's Def Comedy Jam *The New York Times*, 8 juillet, 1993, C18.

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Simmons et George *Op. Cit.*, 127.

américains se sont appropriés ce mot. Ainsi, pour l'auteur, le langage vulgaire est trop valorisé dans l'émission et elle va certainement faire réagir une partie de la société noire américaine. Ce langage urbain ne le plait pas. Il est intéressant de voir qu'il ne mentionne pas l'opinion des blancs dans son article. Cette absence reflète la perception que seulement les noirs écoutent l'émission. Il reste que les humoristes de l'émission:

are partial to shouting and shocking. The problem: staying at the outer limits of outrageousness inevitably diminished returns. When you've heard one or two blunt descriptions of sexual acts, the next few aren't quite so jolting. When a comic actually provides a change of pace, it's a relief.¹⁶⁷

Ainsi, il y a pour lui une exagération du langage vulgaire dans l'émission et ceci fait en sorte que l'humour devient redondant. Le style des humoristes avec les sacres et le langage offensant ne devrait pas être le seul style de l'émission. Finalement, ce langage et les gestes associés poussent un peu trop loin les limites de ce qu'on peut entendre à la télévision.

Ensuite, le *Chicago Tribune* du 26 août 1993 se concentre sur l'apport de l'émission sur la chaîne de câble HBO et aux frustrations des noirs dans la société américaine. Au début de l'article, Rick Kogan fait une très brève histoire des clubs d'humours aux États-Unis, afin de montrer comment *Def Comedy Jam* s'inscrit dans cette ligné. Ainsi, HBO crée des risques pour la base de ses abonnés ; les blancs. L'auteur mentionne que: « Much of the material in "Def Comedy Jam" shows alarms many of my fairly liberal and liberated friends. The material aimed at gays, women and Asians can be terribly offensive.¹⁶⁸ » L'auteur est donc conscient que le matériel comique des humoristes peut offenser une partie de la population, car il vise principalement les autres minorités ethniques ou sexuelles. Ces groupes marquent déjà le paysage américain de l'époque aux travers les nombreuses représentations à leurs égards sur les écrans. Dans cet univers humoristique, tout le monde peut être la cible de l'humour. On peut voir le même principe dans *In Living Color*. Toutefois, cet humour pourrait nuire à une harmonie sociale déjà établie aux États-Unis. Une harmonie utopique si je peux me permettre. Ainsi, même les plus "ouverts d'esprits" peuvent être offensés par cet humour. Il reste que pour Kogan, l'émission amène une dose d'humour énergique comme avec la musique rap. Il écrit:

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Rick Kogan, « HBO spreads a gritty 'Jam': Comedy shows serves its laughs with a big helping of reality » *Chicago Tribune*, 26 août, 1993, C1.

None of what I've ever seen or heard on "Def Comedy Jam" compares with the angry energy of the rap group N.W.A. But that doesn't mean it's not there. Delivered by genuine comics – rather than mere shockmeisters – it does emerge and can be dispiriting, even accompanied by the sound of your own laughter.¹⁶⁹

On peut bien voir que même si le rire est présent, on se demande si ce n'est pas un humour trop fort et direct avec les opinions exprimées. Ici, cette forte énergie amène les différents humoristes à faire des critiques sur le sort des noirs américains. Ceci démontre bien le rapport pertinent et subtil entre l'humour et l'histoire. De plus, la comparaison avec la musique rap est intéressante puisqu'elle démontre le style contestataire de l'époque dans la culture afro-américaine. En effet, dans le cas de la musique et de l'humour, il y a un effet choqué qui se produit par le langage et le moyen d'aborder des sujets. Un choqué pertinent pour faire passer des messages et faire des critiques sur la société américaine. Bref, dans cet article, il est évident que l'émission fait beaucoup réagir et que beaucoup vont se sentir offensés par ce genre d'humour. Toutefois, elle amène une bonne dose de réalité sur le sort des noirs américains.

Le 15 avril 1994, le *Los Angeles Times* publie un article qui compare une autre émission controversée avec celle de *Def Comedy Jam*. L'émission se nomme *South Central*. Une émission qui a beaucoup fait réagir en lien avec une représentation d'une famille du ghetto de Los Angeles. L'auteur.e se demande pourquoi on ne critique pas *Def Comedy Jam* autant que *South Central*. Pour lui ou elle, ce premier est:

television's equivalent of a public toilet where crude words and expressions are gratuitously spoken instead of being scrawled on walls. Not only does the "S" word for defecation hit the fan, but so do a host of other tailored-for-cable expletives. During a recent three-episode span, Lawrence and his co-comics spewed the "F" synonym, for sexual intercourse a combined 37 times and the "MF" word 40 times. [...]¹⁷⁰

Il est évident de voir que l'auteur n'est pas un fan du langage de l'émission. À travers son opinion et sa numérisation des mots vulgaires prononcés, on peut bien voir que ce n'est pas un humour qu'il ou elle voit d'un bon œil. La comparaison avec une toilette montre bien comment on n'apprécie pas l'émission et son langage. On trouve que ce langage n'a pas sa place sur le câble ou à la télévision en générale. Après avoir donné son opinion sur différents humoristes.es qui ont passé à l'émission, l'auteur.e ne comprend pas pourquoi il n'y a pas des critiques sur

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ « 'South Central' Critics Should Give 'Def' a Look » *Los Angeles Times*, 15 avril, 1994, F31.

DCJ. L'abondance du sexe comme sujet est pour lui un élément qui obscurcit la perception qu'on les blancs sur les noirs en rendant ces derniers comme un monolithe flou.¹⁷¹ Il est pertinent de voir comment l'émission va venir modifier la vision des blancs sur les noirs. En effet, les noirs vont devenir un élément un peu confus et nouveau pour les blancs. Ces derniers ne comprennent pas vraiment cette culture et, du même coup, ce style d'humour. Le rapport avec la sexualité dans l'humour afro-américain est intéressant, car, à cette époque, les humoristes blancs ne faisaient pas des blagues sur la sexualité de façon aussi explicite que les noirs. En effet, la sexualité a longtemps été un tabou dans la société américaine et elle n'a pas pris les devants chez les humoristes blancs. Toutefois, chez les humoristes noirs, elle était forte présente dans le monde des *Chitlin Circuit*. On peut donner comme exemple les humoristes Redd Foxx et LaWanda Page dans les années 70, qui avaient un humour très *Blue* avec des blagues centrées sur la sexualité.¹⁷² De la même manière, mais de façon différente, on peut voir cela chez Eddie Murphy dans ses spectacles *Delirious* en 1983 et *Raw* en 1987. Ainsi, la sexualité n'est pas considérée comme un tabou chez les Afro-Américains. On peut donc facilement conclure que l'auteur.e n'aime pas l'émission avec son langage considéré vulgaire et régressant pour les noirs américains, mais aussi par le choix d'aborder des sujets tabous chez les blancs américains.

Enfin, on termine avec *The New York Times* du 31 juillet 1994 qui parle encore une fois des sacres dans l'émission. On revoit l'auteur John J. O'Connor avec l'utilisation du langage dans l'émission. Dans cet article, il veut prouver à quel point le langage est un élément important de la culture des Afro-Américains. Toutefois, ce langage entraîne des conséquences:

Language is a formidable weapon. It can be sculptured by poets or wielded by sexual harassers. It can elevate, and it can debase. And as headlines frequently reveal, "dissing" can be fatal. All of which makes the foul language and often foul attitude on "Def Comedy Jam" - with its routines about "bitches and ho's", genitalia and sexual dexterity - reprehensible.¹⁷³

L'auteur veut évidemment montrer que le pouvoir du langage est une arme à double tranchant. Pour lui, le langage de DCJ se place plus du côté néfaste de cette force. Ce langage prouve être mauvais pour les femmes parce qu'elles sont abordées sous un style discriminatoire (Bitches et ho's) et elles sont toujours reliées à la sexualité. Selon lui, ce nouveau style sort de la tradition

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² J'invite les lecteurs à écouter les disques humoristes de LaWanda Page pour comprendre et entendre le rapport avec la sexualité : LaWanda Page, *Mutha Is Half A Word* (Los Angeles : Laff Records, 1971) et LaWanda Page, *Watch It, Sucker!* (Los Angeles, Laff Records, 1977).

¹⁷³ John J. O'Connor, « The Curse of Incessant Cursing » *The New York Times*, 31 juillet, 1994, A1.

des anciens humoristes noirs. Cela est faux. Toutefois, il y a une différence fondamentale entre le langage des anciens et nouveaux humoristes noirs dans l'émission. Cette différence est l'utilisation excessive des sacres, qui vient diminuer la qualité du matériel comique des différents humoristes. Il souligne que:

The real problem is this: the show creates the impression that black comics are somehow incapable of performing without using smutty language. There are those in the business who allege that black comics who want to appear on the show are actually urged to add four-letter words to their acts.¹⁷⁴

Il parle comme si les sacres étaient un prérequis pour pouvoir participer à *Def Comedy Jam*. On peut voir qu'il n'est peut-être pas conscient que ce type de langage soit courant dans la rue auprès des Afro-Américains et qu'il a toujours existé dans les caractéristiques de l'humour des noirs américains. Ce style peut donc manifester une incompréhension de la part des blancs sur les origines de l'humour afro-américain, mais en particulier sur l'humour dissimulé des blancs dans les *Chitlin Circuit*.

On peut constater un élément qui ressort à travers les journaux blancs sur DCJ. Le langage vulgaire avec son utilisation excessive des sacres pousse les différents articles présentés à critiquer, parfois sauvagement, l'émission. On trouve en général que les sacres sont trop redondants et qu'ils amènent une image néfaste pour les noirs. On revient ici sur la question de la respectabilité des noirs américains auprès de la société blanche et noires américaine. Parfois, ce n'est pas seulement le langage, mais aussi les sujets abordés qui posent problèmes. En effet, les humoristes qui parlent trop ou juste de sexe ne sont pas vu positivement par les journaux blancs, car ils n'amènent pas une bonne image pour les noirs. Rajoutons également que l'humour sur d'autres groupes n'est pas apprécié et qu'il pourrait nuire à un ordre social. Il est clair que le langage et les sujets abordés surprennent ces journaux blancs. Ils surprennent, car ils ne sont pas habitués de voir ce genre d'humour cru à la télévision. Cette nouveauté n'est donc pas nécessairement appréciée et elle pose différent dilemme sur comment les noirs devraient se comportaient sur scène et dans la société. L'acceptation de cet humour a longtemps été entre les mains des blancs et ceci à fait en sorte que ce type d'humour a pris longtemps avant de sortir de l'ombre. Ainsi, ce qui est acceptable pour la communauté noire n'est pas

¹⁷⁴ *Ibid.*

nécessairement acceptable pour la communauté blanche américaine. Maintenant, allons voir comment la presse afro-américaine réagit face à cet humour qui fait sensation à la télévision.

Les journaux noirs

Pour commencer, nous allons voir un article datant du 12 septembre 1992 du *New York Amsterdam News*. L'auteur.e de cet article débute sur une explication de ce qu'est la culture de la masse noire, son impact dans le monde de la criminalité et son rapport avec l'humour. Ce *Blue Humor* reflète bien le genre d'humour qu'il avait dans la culture de la classe populaire noire. Toutefois, il blâme ce type d'humour sur le manque d'une bonne représentation des noirs américains à la télévision et il prend comme exemple *Def Comedy Jam*. Il/elle explique que le principal problème est que:

“Def Comedy Jam” is seen nationwide at 11:30 p.m. and caters to a young audience. It also gives the impression that we are indeed and, in fact, a low, immoral people with foul mouths, limited interests and even more limited vocabularies. In short, it's an embarrassment.¹⁷⁵

Il est clair pour l'auteur.e que l'émission projette une mauvaise image sur la communauté noire, car elle projette plusieurs impressions stéréotypées chez les blancs et les noirs américains. Cette image néfaste est le produit d'un langage obscène en lien avec les sacres. Ce dernier point donne également une mauvaise impression sur les jeunes, qui vont imiter et réutiliser ce langage considéré dégradant. Ici, on est donc dans le problème de la perpétuation des stéréotypes chez les noirs américains par des noirs américains. Ceci est un enjeu qui existe depuis fort longtemps dans le monde l'art théâtrale, radiophonique et du cinéma. Ainsi, on revient sur l'enjeu de la respectabilité des noirs par des noirs vers le public blanc américain. Cette dichotomie persiste encore dans les années 90. Le vrai dilemme ici tourne autour de l'enjeu de présenter une vraie culture afro-américaine auprès des blancs ou bien présenter une culture respectable et acceptable du groupe chez l'autre. En somme, DCJ, pour l'auteur.e fait honte aux noirs, car elle ne donne pas une image respectable en général. Il/Elle croit tout de même qu'il y a des humoristes hommes et femmes intéressants.es et intelligents.es qui sont:

Witty, insightful and much, much funnier than the garbage Russell Simmons is portraying as comedy on “Def Comedy Jam.” What Blacks are doing with Russell Simmons' help is making fools of themselves and us by making his show so bottom

¹⁷⁵ « HBO ‘Def Comedy Jam’ amusing but... » *New York Amsterdam News*, 12 septembre, 1992, 28.

heavy. That the show is geared to and attended by young people makes it even more of a disgrace, as young people consciously or unconsciously imitate and absorb everything they see and hear, and this vitriolic brand of humor will have a life of its own sooo enough just like “S-U-G-G, Sugg” had when I was growing up.¹⁷⁶

Pour l’auteur.e, l’émission fait honte pas seulement aux humoristes extérieurs, mais également à l’ensemble de la communauté noire. Les bons ou bonnes humoristes ne se retrouvent pas dans cette émission. Pour lui ou elle, le vrai problème n’est pas tant le type d’humour présenté dans l’émission, mais bien le concept de l’émission en général et Russell Simmons. Ce dernier est le vrai coupable dans cela, car il aide à la propagation d’une image négative des noirs à la télévision. Un autre point intéressant, qui rejoint l’autre citation, est la mention des jeunes qui regardent l’émission. Ces derniers sont des victimes de l’émission, car ils sont le public visé et ils imitent ce qu’ils voient. Pour l’auteur.e. *Def Comedy Jam* est une mauvaise influence pour les jeunes noirs, car ils vont propager les stéréotypes néfastes interprétés dans l’émission. Ainsi, la perpétuation des stéréotypes persiste toujours selon lui ou elle. On peut donc facilement conclure que DCJ n’est pas vraiment apprécié dans cet article.

Par la suite, un autre article du *New York Amsterdam News* du 6 novembre 1993 par Abiola Sinclair ne mâche pas ses mots sur l’émission. Écrit par une journaliste déjà présentée dans le chapitre précédent, Abiola Sinclair trouve qu’on voyage dans le passé avec *Def Comedy Jam*. Elle souligne que:

We had to stop that nonsense by the end of the 1950s, yet here it is again, thanks to “Def Comedy Jam.” The audience is thinning out, but too many so-called celebrities still make appearances and lend credence to this shameful, backsliding excuse for comedy that set us back 50 years. It’s not funny. It never was. But stupid people laugh at stupid things.¹⁷⁷

L’auteure affirme qu’on régresse dans le temps avec cette émission. On régresse vers un temps dans lequel les stéréotypes néfastes sur les noirs étaient choses communes à la télévision. Pour elle, DCJ ressort des stéréotypes qu’elle ne trouve pas drôle. De plus, elle trouve que les gens qui apprécient et qui rient de l’émission sont stupides. Alors, le problème se retrouve autant chez les humoristes que chez le public qui encouragent cet humour. Elle mentionne également les femmes humoristes de l’émission. Une première à prendre position sur la place des femmes noires dans *Def Comedy Jam*, Sinclair trouve que « “Def Comedy Jam” is also misogynistic, as

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Abiola Sinclair, « Political correctness vs. decency, Part 2 » *New York Amsterdam News*, 6 novembre, 1993, 26.

they seem to select female comics that shame us all with their nasty talk and cheap blue humor.¹⁷⁸ » Dans ce commentaire, on peut revoir les critiques qu'Adele Givens avait reçu sur son matériel comique. Le problème est encore double dans cette citation, car ce sont les hommes et les femmes humoristes de l'émission qui créent une atmosphère et une image déplorable pour les femmes. Plusieurs blagues chez les hommes portent sur les femmes et ces dernières font également des blagues sur leur propre sexe. Très peu de femmes noires ont fait de l'humour avant l'apparition de *Def Comedy Jam*. Moms Mabley, LaWanda Page et Shirley Hemphill sont les rares exemples. Ces dernières ont toutes un humour qui se rapproche du *Blue Humor* avec son langage et ses thèmes. Ainsi, les femmes noires humoristes ont toujours eu un humour vulgaire et direct. Il reste à savoir si pour l'autrice ces dernières étaient des exceptions ou si elles sont dans la même catégorie des femmes dans DCJ. Malgré tout, il reste qu'il y a beaucoup de femmes noires qui critiquent les hommes également. Adele Givens, Sommore, Melanie Comarcho, Leslie Jones, Mo'Nique, Sheryl Underwood et plusieurs autres sont toutes des exemples pertinents, pour démontrer comment l'humour afro-américain n'est pas seulement dirigé vers les femmes, mais également vers les hommes. Elles ont toutes mis de l'avant une forme féministe raciale à travers l'humour. Alors, quelle est la solution pour l'auteure ? Il faut qu'il ait une modération et c'est un aspect qui manque dans l'émission.¹⁷⁹ Une modération sur les thèmes, le langage, le public et l'émission dans son ensemble. Il est donc clair que l'opinion présentée n'est pas positive et l'auteure propose également une solution pour venir améliorer l'émission et son caractère régressant.

Par la suite, le prochain journal est de loin le plus intéressant du lot. Un article du *New Pittsburgh Courier* paru le 6 novembre 1993 par un Ed Davis donne une fort critique sur *Def Comedy Jam*. Après un gros préambule sur une entrevue avec l'acteur Nick Stewart de *Amos 'n' Andy* et le lien qui existait entre la perception des blancs sur les noirs, Davis fait un parallèle entre les stéréotypes de cette ancienne émission avec celle sur la chaîne de HBO. Durant une conversation, Davis mentionne que:

Now there you go Davis. You think you're so high and mighty. Wake up dude, "Def Comedy Jam" is reality, you just ain't with the program. You're darn right I'm not with the program. I'm not with any program that attempts to define me or my people as a lesser intelligence, and one which denigrates Black women. No sir, I am not with that! No, I am not above comic relief of explicit nature. But there are jokes

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

that – not only would I not tell in the presence of my father or my 23-year-old son. Black America does not need that kind of program.¹⁸⁰

Ici, Davis, après répondu à un commentaire d'un collègue, montre qu'il n'apprécie pas comment l'émission représente les noirs et qu'elle dénigre les femmes noires avec des blagues vulgaires, qui pourraient même choquer les hommes. Les commentaires de son collègue masqué vont revenir tout le long de son article pour créer un fil narratif et pour amener un contrepoids à ce qu'il entend dire auprès des autres. C'est comme s'il faisait bataille contre tous les autres et qu'il est le seul à avoir la bonne opinion face à l'émission. Pour lui, *Def Comedy Jam* fait la représentation des anciens stéréotypes néfastes que les noirs ont essayé de faire disparaître. La différence avec *Amos 'n' Andy* est que c'étaient les blancs qui contrôlaient l'image des noirs. Tandis que pour DCJ, l'image est contrôlée par des noirs. Ainsi, l'émission fait honte à l'Amérique noire et aux gens qui ont combattu pour effacer ces images négatives des Afro-Américains. Il le dit lui-même que:

It flies in the face of our history of trying to overcome racial stereotypes and buffoonism. It flies in the face of what Frederick Douglass was about. It flies in the face of what W.E.B. DuBois was about. It flies in the face of what Booker T. Washington was about. It flies in the face of what the Hon. Marcus Garvey was about. It flies in the face of what Dr. Carter G. Woodson was about. It flies in the face of what Dr. Mary McLeod Bethune was about. It flies in the face of what Dr. Benjamin Mays was about. It flies in the face of what Malcom X was about. [...] It flies in the face of everyone and everything that represents the dignity of Black Americans.¹⁸¹

À travers cette citation, on peut bien comprendre le point apporté par l'auteur. L'émission est une honte pour les grands personnages de l'histoire des Afro-Américains et pour l'héritage que ces derniers se sont battus. Sa critique ne s'arrête pas juste à cela, mais aussi sur la place des femmes noires humoristes dans l'émission. Il souligne encore avec un commentaire d'un collègue que :

*But Brother Davis, they don't talk about women directly. Besides, there are women comics. Oh, really? Don't be so naïve. To even allow that kind of language, that kind of subject matter in connection with Black Women is suggesting that we don't care about our women or our families.*¹⁸²

¹⁸⁰ Ed Davis, « 'Def Comedy Jam' - Buffoonism Reinforcing Stereotypes: 'SAY WHAT?' *New Pittsburgh Courier*, 6 novembre, 1993, 5.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

On peut bien voir que l'auteur évite de répondre à ce commentaire et qu'il critique encore le langage utilisé contre les femmes dans l'émission. S'il avait parlé des femmes noires humoristes, il aurait remarqué que ces mêmes femmes, qui participent à l'émission, critiquent autant des hommes et que des femmes. Au contraire, je pourrais avancer l'idée que *Def Comedy Jam* donne une voix aux femmes noires pour s'exprimer contre différents sujets dans lesquels elles ont été trop longtemps silencieuses. Bref, on revient sur l'idée que les noirs ne respectent pas les femmes noires. Ces critiques sont également présentes dans la musique rap. Il conclut sur une note d'aller à l'offensive contre l'émission:

We should engage a counterattack by ensuring that those young people who have access to such programs understand that such language and behavior is not something they should want to emulate. They must be told and reminded that proper language should be used at all times, and that foul language, if ever spoken, not be done in mixed company where there are women or elders.¹⁸³

On revoit encore le thème sur les jeunes qui ne doivent pas écouter et prendre des références sur cette émission. On se soucie beaucoup sur comment les jeunes vont être influencés par le langage utilisé et les stéréotypes perpétués. De plus, il revient sur le fait que les femmes et les personnes âgées ne doivent pas entendre ce langage vulgaire et qu'il doit être seulement dit entre des hommes. Bref, cet article donne une impression paternaliste avec des commentaires qui démontrent un souci sur l'influence de cette émission sur les jeunes et les femmes et que ces dernières doivent être protégées. Ainsi, il ne faut pas que ces derniers ou dernières écoutent l'émission, car c'est mauvaise influence par les comportements perpétués et le langage entendu. Donc, on revient toujours sur la question de la respectabilité des noirs face aux blancs et à l'égard des autres noirs américains. De plus, on peut même penser que le présent article donne l'impression d'un serment pastoral face aux forces du mal qui nuisent à l'image des noirs américains. Je soutiens ce dernier point, car Ed Davis finit son article avec des passages de la Bible (Colossiens 3 :8).¹⁸⁴

Un dernier point est important à mentionner sur l'analyse des journaux noirs. Ces derniers font également des biographies de certains des humoristes de *Def Comedy Jam*. Je prends comme exemple un article du *The Philadelphia Tribune* du 23 avril 1993¹⁸⁵ et un autre également du

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Tonya Pendleton, « Bernie Mac: Sharing his life through comedy » *The Philadelphia Tribune*, 23 avril, 1993, 3E.

The Philadelphia Tribune qui date du 2 mai 1997.¹⁸⁶ Ils abordent les humoristes Bernie Mac et Adele Givens respectivement. Il est intéressant de voir que les journaux noirs font des entrevues avec ces humoristes et que ces derniers parlent de leur parcours de vie et de leurs styles d'humours. Des éléments qui sont absents dans ma recherche auprès des journaux blancs.

En conclusion, on peut voir quelques points en communs à travers les critiques des journaux noirs sur *Def Comedy Jam*. Tout d'abord, il y a l'utilisation du langage vulgaire qui est critiqué à plusieurs reprises. Les journaux noirs n'apprécient pas ce genre de langage, car ceci donne une mauvaise image auprès des blancs. Dans la même veine, il y a également la propagation d'anciens stéréotypes à travers le matériel comique des humoristes, qui est parfois considéré sans réel valeur et intelligence. Encore une fois, ceci fait en sorte que l'image projetée par les humoristes représentent le stéréotype de l'homme noir avec des capacités intellectuelles limitées. Un autre point intéressant est en lien avec les jeunes et les femmes. On mentionne à plusieurs reprises que les jeunes ne doivent pas écouter cette émission pour ne pas être influencés par le langage et les stéréotypes véhiculés par les humoristes. De plus, les femmes sont trop souvent des victimes par le langage et les thèmes soutenus. Il est donc pertinent de mentionner la dimension historique du passé et du futur dans les journaux noirs par rapport à l'émission. Pour ces derniers, la question du temps passé et futur est importante, car il faut briser les anciens stéréotypes et il ne faut pas que les jeunes noirs perpétuent cela dans le futur.

À travers les journaux blancs et les journaux noirs, plusieurs points en communs ressortent à travers les deux partis. Le langage n'est pas apprécié dans les deux groupes et les sujets abordés par les différents humoristes ramènent la popularité de certains stéréotypes négatifs à l'égard des noirs américains. Toutefois, il y a quelques points divergents entre les deux journaux. Pour les blancs, il est évident de constater la nouveauté de cet humour et la réaction face à cela. Il est évident de voir que ce style d'humour choque les blancs, car ils ne sont pas habitués à voir et entendre cet humour à la télévision. On peut prendre comme exemple le cas des femmes noires humoristes avec leurs types d'humours offensants dans le langage et les thèmes sexuellement explicites. Pour les journaux noirs, ils sont soucieux de l'image des stéréotypes perpétués dans *Def Comedy Jam*. Ils sont plus sensibles sur comment les blancs vont penser d'eux et sur le retour d'image négative qui fait rappeler une époque à la *Amos 'n' Andy* des années 50. Ils sont aussi les seuls à aborder l'impact de l'émission sur les jeunes et les femmes en lien avec les

¹⁸⁶ Nightbird, « Adele Givens: One of funniest female comedians today » *The Philadelphia Tribune*, 2 mai, 1997, 3E.

comportements, les attitudes et l'image néfaste contre les femmes noires et l'ensemble de la communauté afro-américaine. Pour les journaux noirs, il y a une plus grande anxiété historique en lien avec l'image du passé et sur ce qu'il va advenir dans le futur.

Le présent chapitre a permis de comprendre la place importante que le câble a joué dans l'histoire de la télévision américaine. Une façon alternative d'avoir accès à d'autres émissions, le câble a permis d'élargir l'éventail de contenu disponible sur les écrans. Ainsi, avec cet élargissement, la télévision paraît être sans limite dans la diffusion de contenus considérés tabous pour la télévision. Hors des normes conventionnelles et de la censure des chaînes commerciales, la télévision à câble peut se permettre une plus grande liberté télévisuelle. La compagnie de câble HBO a su profiter de cela en créant des émissions originales dans plusieurs genres. Un de ces genres privilégiés était la comédie avec plusieurs spectacles d'humours enregistrés. Ceci a permis une plus grande visibilité pour certains humoristes, en particulier des humoristes noirs. C'est dans cette optique que Russell Simmons et d'autres créent *Def Comedy Jam*. Cette émission, avec un langage considéré vulgaire pour la télévision, qui aborde des sujets controversés, se moque des autres groupes ethniques, qui acte des moments intimes et qui fait du journalisme humoristique sur des moments marquants des années 90, a permis à plusieurs humoristes noirs d'avoir une plateforme pour partager ce style d'humour urbain. Cette émission a amené plusieurs critiques de la part des journaux blancs et noirs sur la résurgence de stéréotypes négatifs contre les Afro-Américains et un langage vulgaire qui dénigre l'indignité des noirs aux États-Unis. Malgré ces critiques, l'émission réussit à avoir des bonnes cotes d'écoute pour HBO et elle survit pendant 7 saisons. Les critiques n'ont pas affecté cette émission ou le style d'humour *Blue* utilisé dans celle-ci. En somme, l'émission fait un bon parallèle entre les critiques à son égard et la situation des noirs aux États-Unis. Dave Chappelle mentionne cette idée de façon juste en rapport avec l'émission : « What *Def Comedy Jam* was always willing to do was to take the heat, the criticism and the hate, because that's just basically being black in America.¹⁸⁷ »

¹⁸⁷ *Def Comedy Jam 25*, réalisé par Louis J. Horvitz. (26 septembre, 2017; Beverly Hills, Californie : Jesse Collins Entertainment), Netflix : 56:53min à 57:02min.

CONCLUSION

“Thanks for coming out. God bless you. Good night”

- Russell Simmons à la fin des émissions de *Def Comedy Jam*

Ce mémoire sur le thème de l’humour afro-américain a permis de mettre en lumière une composante de la culture afro-américaine peu étudiée dans l’historiographie de la culture des noirs américains, mais aussi dans l’historiographie générale sur les Afro-Américains. L’histoire de l’humour des noirs américains prend ses racines avec l’arrivée des esclaves africains en Amérique. Il a évolué dans le temps, mais il a aussi été déformé et utilisé contre eux par les blancs américains. Un humour authentiquement noir va prendre du temps avant d’apparaître sur la scène culturelle américaine. Les années tumultueuses des années 50 et 60 ont permis une plus grande représentation des noirs dans le paysage culturel américain. Des humoristes comme Flip Wilson, Moms Mabley, Dick Gregory, Redd Foxx, Richard Pryor, Bill Cosby et Eddie Murphy ont pavé la voie pour les futurs humoristes noirs avec leurs styles, leurs langages et les sujets abordés. Ainsi, à l’arrivée des années 90, l’humour des noirs américains prend son envol à la télévision avec des émissions comme *In Living Color* et *Def Comedy Jam*. Cet humour devient donc populaire sur les écrans des téléspectateurs blancs et noirs aux États-Unis. Certains connaissent ce genre d’humour et pour d’autres c’est complètement nouveau. Alors, il était intéressant et pertinent de savoir les opinions des blancs et des noirs américains sur ce genre d’humour à travers les deux émissions mentionnées. Les journaux de ces deux groupes nous ont permis d’avoir leurs perceptions et leurs réactions sur l’humour de *In Living Color* et de *Def Comedy Jam* dans les années 90. Ce mémoire divisé en deux chapitres a permis d’avoir des réponses à notre question.

Le deuxième chapitre, qui porte sur *In Living Color*, nous a montré que la représentation des noirs à la télévision n’a jamais été une chose facile. En effet, on a pu voir, aux travers des différentes décennies du 20e siècle, que l’image des noirs à la télévision fut pendant longtemps contrôlée par les blancs. Un nouveau vent apparaît dans le milieu des années 80 et le début des années 90 avec des nouveaux directeurs et producteurs d’émission, qui sont venus partager et propager la culture et l’humour des Afro-Américains. Ce dernier point a été possible en partie avec l’arrivée d’une quatrième chaîne de télévision commerciale. Fox voit le jour en 1986 et vient créer une plus grande compétition auprès des trois géants de la télévision. Cette nouvelle

chaîne veut se tailler une place dans la course et il vise un public afro-américain pour y arriver. À cette époque, les noirs américains correspondaient au plus haut pourcentage de gens qui regardaient la télévision commerciale. Ainsi, Fox a misé beaucoup sur des émissions adaptées à ce groupe pour avoir et faire des revenus. C'est ainsi que Keenen Ivory Wayans a été recruté et il a créé une émission avec des sketches humoristiques sous le nom de *In Living Color*. En effet, cette émission colorée a amené un humour typiquement noir avec la parodie et le ridicule de toutes les couches sociales, raciales et sexuelles de la société américaine. Tout en gardant une perspective noire dans la rédaction des sketches, Wayans et son équipe montrent le ridicule des stéréotypes. Ainsi, personne n'était à l'abri de cette émission qui exagérait les stéréotypes sur différents groupes, afin de produire le rire et des critiques. On a pu voir que les stéréotypes sur les homosexuelles avec les personnages extraverties de Blaine et Antoine dans *Men on...* permettaient de se moquer des stéréotypes sur les gais, mais également d'apporter une dose de réalité. Une réalité qui est rentrée en confrontation avec le sketch de *Brothers Brothers*, qui a ridiculisé le stéréotype populaire du Uncle Tom. De plus, cet humour attaque d'autres groupes de la société américaine comme les immigrants des Caraïbes et de l'Asie. Cette réalité s'est également propagée vers des faits réels des années 90 avec la brutalité policière à l'égard de Rodney King en 1991, l'acquittement des policiers et l'émeute qui s'en suit en 1992. Bref, une variété de sketch sont aux rendez-vous dans *In Living Color*. Finalement, l'humour de l'émission se voit rassembleur et provocateur tout en même temps. La perception des blancs et des noirs sur l'émission est multiple. Les blancs aiment l'émission et son humour sur les célébrités noirs. Quelques commentaires négatifs n'empêchent pas ces derniers d'apprécier le nouveau vent de fraîcheur que cette émission apporte à la télévision. Toutefois, les blancs ne comprennent pas nécessairement le but de l'émission. Ceci fait en sorte que ses derniers ne comprennent pas pourquoi les Afro-Américains ne profitent pas de cette plateforme pour faire des critiques et passer des messages. Pour les noirs, ils se soucient beaucoup de l'image perpétuée dans les sketches sur les Afro-Américains. On peut voir une forme de sensibilité sur la représentation des noirs à la télévision avec un humour qui se base sur des anciens stéréotypes néfastes. Il reste que l'émission plait bien aux noirs généralement.

Ce dernier chapitre se dirige vers une autre composante de la télévision avec les chaînes de câble. L'apparition du câble a permis aux téléspectateurs d'augmenter le nombre de chaînes sur leur télévision et avoir accès à un plus large éventail d'émission. La popularité du câble amène de nombreux américains à moins regarder la télévision commerciale et, du même coup, faire mal aux chiffres d'affaires des grandes compagnies de télévision. De plus, les émissions de

câble jouissent d'une plus grande liberté de contenu qui se reflète à travers des émissions originales. HBO est la première compagnie de câble à voir le jour et à avoir un grand succès auprès du public. Ses émissions originales lui attirent un grand nombre d'abonnés, en particulier les amateurs de comédie. En effet, HBO produit et filme plusieurs spectacles d'humours dans lesquels les humoristes profitent de la plateforme pour augmenter leur visibilité aux États-Unis. La création de *Def Comedy Jam* s'est faite dans cette même idée. Russell Simmons et d'autres associés ont eu la vision de partager l'humour des *Chitlin Circuit* à la télévision. Cet humour réalisé par des humoristes afro-américains vient faire sensation avec son style direct et cru, ses sujets controversés sur la société américaine, son langage vulgaire et offensant et ses imitations obscènes. On a pu mieux comprendre cet humour avec des humoristes comme Bernie Mac, Adele Givens, Cedric the Entertainer et Dave Chappelle, qui n'ont pas eu peur de partager leurs opinions et leurs histoires à travers un langage familier pour certains et très choquant pour d'autres. En effet, les journaux blancs et noirs nous ont permis de voir les réactions sur ce genre d'humour. Pour les blancs, le langage et les sacres sont utilisés trop souvent et les sujets abordés sont trop concentrés sur le sexe. Ces derniers trouvent que l'émission ne donne pas une bonne image des noirs. On peut facilement comprendre que les blancs ne sont pas habitués à ce genre d'humour et l'incompréhension de celui-ci. On peut voir le même genre de discours dans les journaux noirs au niveau du langage et des sujets de l'émission. Ils trouvent que *Def Comedy Jam* propage des mauvais stéréotypes sur les noirs chez les blancs. De plus, ils se soucient beaucoup de l'influence que l'émission va avoir sur les jeunes noirs. La perpétuation des stéréotypes est le principal souci pour les journaux noirs.

Ces deux émissions ont produit des grosses réactions avec leurs contenus humoristiques présentés à la télévision. Il est évident de voir que *In Living Color* a été beaucoup plus apprécié par la presse blanche et noire à comparer de *Def Comedy Jam*. Je crois qu'il y a plusieurs raisons pour cela. Tout d'abord, l'une des grandes différences entre les deux émissions est le groupe responsable de la diffusion. ILC est diffusé sur une chaîne commerciale avec des règles très serrées sur ce qu'on peut voir et entendre à la télévision. Tandis que, DCJ jouit d'une plus grande liberté d'expression en étant sur la chaîne de câble HBO. Ceci est un facteur important, car je crois que ceci vient influencer le public visé pour chacune des émissions. De plus, l'humour de DCJ est nouveau pour une grande majorité de la population américaine. Cet humour choque énormément par ses différentes caractéristiques. Une question de respectabilité est en jeu ici.

Sur les chaînes commerciales, comme nous avons pu le voir, les noirs américains regardent plus la télévision que les blancs, durant les années 90. Ces derniers sont plus présents sur les chaînes de câble. Il n'empêche rien que ces deux groupes se retrouvent tout de même dans les deux parties, mais les stratégies diffèrent pour attirer un public particulier. Fox veut attirer une base afro-américaine sur sa chaîne avec des émissions qui attirent les noirs. Keenen Ivory Wayans avec son style d'humour attire les noirs, car il y met une perspective noire et parce que les noirs américains ont tendance à plus regarder des émissions avec principalement des acteurs noirs. Toutefois, le style d'humour rassembleur permet aux blancs de ne pas se sentir laissés de côté dans l'émission et ils y trouvent du plaisir. Je trouve que *In Living Color* réussit donc attirer tout le monde grâce à son humour et ses comiques colorés. Cependant, il est intéressant de constater qu'il existe encore une grande sensibilité au niveau de l'image des noirs à la télévision. Je crois que cette sensibilité est reflétée par une angoisse importante auprès des noirs américains avec l'utilisation des stéréotypes. Il reste qu'on est vraiment en présence d'une émission dans laquelle on y voit de toutes les couleurs.

Pour *Def Comedy Jam*, on est en présence d'une toute autre mentalité. Le genre d'humour dans cette émission a longtemps été caché et restreint auprès de la majorité des Américains. Ainsi, quand l'émission est diffusée à la télévision, les blancs ne sont pas familiers avec ce style d'humour. Ceci explique pourquoi on voit beaucoup plus de jeunes hommes et femmes noirs dans la salle. Selon moi, cette nouveauté explique le grand succès de l'émission avec ses 7 saisons. Comme mentionné, les noirs ne sont pas les principaux abonnés de HBO. Ce dernier a plutôt tenté d'attirer un public noir avec cette émission. De plus, je crois qu'il y a une question de classe qui rentre en jeu. En effet, je crois que le public noir plus près du style de la rue apprécie plus l'émission, car ils sont familiers avec ce style d'humour et parce que l'humour est considéré plus "vraie". Pour les noirs de la classe moyenne, cette émission vient nuire à l'image des hommes ou des femmes noires respectables dans un monde de blanc. Ainsi, quand Russell Simmons veut donner une plateforme aux différents humoristes, qui ont de la difficulté à percer dans le monde des blancs. Ces humoristes trouvent un plus grand succès auprès la classe populaire noire. Puis, je suis d'avis avec Russell Simmons et les différents humoristes sur la question des sujets et du langage abordé dans l'émission. Ces différentes caractéristiques démontrent seulement la colère qu'ils ont face à leurs situations aux États-Unis et le langage en est une composante de la vie quotidienne de ce groupe. En somme, les humoristes de *Def Comedy Jam* racontent leurs histoires et mésaventures en tant qu'individu noir aux États-Unis.

Le présent mémoire amène seulement une question parmi tant d'autres sur le sujet de l'humour des Afro-Américains. Un sujet très peu abordé dans l'historiographie, l'humour nous permet de comprendre beaucoup sur la culture et l'histoire des Afro-Américains. Il existe d'autres pistes de recherches intéressantes qui viendraient enrichir cette partie de l'histoire des noirs américains. Tout d'abord, la place des femmes humoristes noires est très peu abordée dans les quelques livres et articles sur le sujet. Une recherche approfondie nous permettrait de comprendre plus le rôle des femmes noires dans cet humour et comment elles ont utilisé cette composante culturelle pour manifester leurs conditions aux États-Unis. Un autre point intéressant serait le rapport entre l'humour des années 90 et l'émergence du Hip-Hop. Ces deux aspects nous permettraient de comprendre comment la musique hip-hop s'inscrit dans le courant humoristique des années 90 avec les différentes émissions de cette époque. On pourrait révéler comment ils manifestent et critiquent la situation socio-économique des noirs aux États-Unis. Finalement, une recherche possible serait de comparer l'humour des noirs américains et l'humour des francophones québécois. En effet, l'analyse de l'humour entre ces deux groupes minoritaires dans un pays pourrait nous montrer des points de vue convergents et/ou divergents sur les maux, les situations et les expressions face à leurs situations minoritaires dans un territoire défini. Si on se penche sur nos deux émissions, il reste beaucoup de terrain à combler. Pour *In Living Color*, on pourrait s'attarder sur comment des émissions de sketches, qui suivent ce premier, poursuivent ou sortent de l'humour afro-américain dans le style, les sujets abordés et le langage utilisé. On peut penser à des émissions comme le *Chappelle's Show* de 2003 à 2006 et *Key & Peele* de 2012 à 2015, qui ont été influencées grandement par ILC. En effet, Dave Chappelle était souvent dans les coulisses de *In Living Color* et il avait même une idée qu'il rejoindrait l'équipe si l'émission ne s'était pas éteinte.¹⁸⁸ Pour *Key & Peele*, le lien avec ILC se retrouve dans les bureaux de Fox. Durant une tentative de réanimer ILC en 2011, Keegan-Michael Key et Jordan Peele de *MADtv* construisaient leur émission un étage en haut de celui de défunt *remake* envisager.¹⁸⁹ Ceci a amené une certaine tension et doute pour faire revivre l'émission selon l'humoriste et rédacteur Maronzio Vance : « Key and Peele were the new kids on the block doing sketch about race and social issues. They could've bugged our room. We could've bugged their.¹⁹⁰ » À travers ces exemples, on peut bien remarquer l'influence directe et indirecte que *In Living Color* a eu sur les futures émissions humoristes à sketches. Pour *Def Comedy Jam*, on peut simplement analyser les deux dernières saisons de 2006 à 2008, afin de

¹⁸⁸ Peisner *Op. Cit.*, 297.

¹⁸⁹ *Ibid.*, 350.

¹⁹⁰ *Ibid.*

voir s'il y a eu des changements dans le style d'humour des futurs comiques. On peut aussi aller plus loin en analysant les différents spectacles d'humour et les films humoristiques des différents humoristes de l'émission. Puis, un travail comparatif entre les humoristes de l'émission et les anciens humoristes noirs, voir les blancs aussi, pourrait nous illuminer sur les ressemblances et les différences entre les différents groupes.

Les deux émissions ont eu un grand succès sur la télévision et elles ont ouvert la porte à plusieurs de ses membres. Où sont-ils rendus ? Dans le cas de *In Living Color*, Keenen Ivory Wayans a eu un grand succès. Après avoir quitté à la saison 4 de l'émission par raison de différences avec Fox en lien avec la diffusion de l'émission sur d'autres chaîne, Keenen anime un talk-show sous le nom de *The Keenen Ivory Wayans Show* de 1997 à 1998, mais sans grand succès. Il perce plus dans le monde du cinéma en réalisant *Don't Be a Menace to South Central While Drinking Your Juice in the Hood* en 1996, *Scary Movie 1* et *2* en 2000 et 2001 respectivement, *White Chicks* en 2004 et *Little Man* en 2006. À travers ces films, on peut voir la plus grande liberté que Keenen peut avoir dans l'utilisation des stéréotypes et la parodie. Il s'est parfois plus rapproché de l'humour urbain en utilisant ces stéréotypes. De plus, comme dans *In Living Color*, les principaux acteurs dans ses films sont les membres de sa famille, en particulier Shawn et Marlon Wayans. Ses derniers ont participé à la rédaction des films. Les autres membres de ILC ont toutes eu un succès relatif dans le monde de cinéma, mais le plus grand gagnant de l'émission est le seul homme blanc ; Jim Carrey.

Dans le cas de *Def Comedy Jam*, plusieurs humoristes ont profité de la plateforme de Russell Simmons pour avoir une grande carrière. On peut penser à Chris Tucker Dave Chappelle, Martin Lawrence, Mike Epps, Steve Harvey et plusieurs autres. Plusieurs vont continuer leur carrière dans des films et des émissions. Le succès de *Def Comedy Jam* va produire également des films de spectacles enregistrés comme *The Original Kings of Comedy* réalisé par Spike Lee en 2000 et *The Queens of Comedy* réalisé par Steve Purcell en 2001. *Def Comedy Jam* va également revenir pour deux saisons de 2006 à 2008. Ces dernières saisons vont mettre en vedette plusieurs humoristes dont Kevin Hart. Un fait cocasse à mentionner est que le fils de Damon Wayans, Damon Wayans Jr., va participer à la saison 9. Comme le dirait mon directeur, il a retourné sa veste et changé d'équipe.

L'humour est l'un des meilleurs remèdes pour soigner les différentes blessures laisser par la vie. Il permet de rire de ce qui nous fait mal, selon des circonstances hors de notre contrôle, et

ainsi rendre la douleur moins pesante. Pour Keenen Ivory Wayans « comedy is pain. It's just disguised as laughter.¹⁹¹ » Il y voit juste dans cette citation. Le rire est un déguisement pour les noirs américains ; une façon de guérir ces blessures et les rendre obsolètes. Ainsi, si l'humour est une composante importante et essentiel à la survie, car il peut nous éclairer beaucoup sur l'histoire d'un groupe. Les Afro-Américains n'ont pas nécessairement la plus belle des histoires en ce qui concerne leurs sorts et leurs places aux États-Unis. Il reste qu'avec l'humour, ils ont réussi à passer à travers tous les obstacles sur leur chemin et ceux à venir. Il est donc juste d'affirmer que « The story of black comedy is both the history of black America and the triumph of humanity.¹⁹² »

¹⁹¹ Archive of American Television, *Keenen Ivory Wayans discusses creating comedy everyone can relate to*, 1:18min, 23 janvier, 2014: 0:01min à 0:08min, https://www.youtube.com/watch?v=zSerNjKSoao&list=PLJP_M59vk2FrQBD5J0Ix1KokALsOf6SQ0&index=5 (29 avril 2024).

¹⁹² *Why We Laugh: Black Comedians on Black Comedy*, réalisé par Robert Townsend. (2009 ; Los Angeles, Californie : Codeblack Entertainment), en ligne : 3:40min à 3:45min, <https://www.youtube.com/watch?v=qzwp5GhOAIU>.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

BOULWARE, Hugh. « Laughs from life » *Chicago Tribune*, 15 avril, 1990.

BRAXTON, Greg. « Hip-Hop TV's Leading Edge: Along with its Emmy awards and enviable ratings, 'In Living Color' has attracted criticism that the show deals in negative stereotypes » *Los Angeles Times*, 4 novembre, 1990, T9.

BRAXTON, Greg. « LAUGHZ IN THE HOOD: Television: A Showcase for unknown black comics, 'Russell Simmons Def Comedy Jam' begins its second season Friday on HBO » *Los Angeles Times*, 6 août, 1992. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-08-06-ca-5268-story.html>.

DAVIS, Ed. « 'Def Comedy Jam' - Buffoonism Reinforcing Stereotypes: 'SAY WHAT?' *New Pittsburgh Courier*, 6 novembre, 1993, 5.

HALL, Carla. « THE COLOR OF FUNNY: Keenen Ivory Wayans, the Brother Behind Fox's Hit Comedy Show » *The Washington Post*, 1er juillet, 1990, G1.

« HBO 'Def Comedy Jam' amusing but... » *New York Amsterdam News*, 12 septembre, 1992, 28.

HOLSEY, Steve. « In Living Color: Urban humor finds its way into America's homes » *Michigan Chronicle*, 11 juillet, 1990, 1B.

HOLSEY, Steve. « 'In Living Color': Chronicle readers tell what they think » *Michigan Chronicle*, 27 février, 1991, 1B.

NIGHTBIRD. « Adele Givens: One of funniest female comedians today » *Philadelphia Tribune*, 2 mai, 1997, 3E.

KOGAN, Rick. « HBO spreads a gritty 'Jam': Comedy shows serves its laughs with a big helping of reality » *Chicago Tribune*, 26 août, 1993, C1.

« 'Living Color' brings lots of laughs » *Philadelphia Tribune*, 13 avril, 1990, 5D.

O'CONNOR, John J. « Bringing a Black Sensibility to Comedy in a Series » *The New York Times*, 29 mai, 1990, p.11.

O'CONNOR, John J. « Onstage at the Outer Limits of the Outrageous: Russell Simmons's Def Comedy Jam *The New York Times*, 8 juillet, 1993, C18.

O'CONNOR, John J. « The Curse of Incessant Cursing » *The New York Times*, 31 juillet, 1994, A1.

- PENDLETON, Tonya. « Bernie Mac: Sharing his life through comedy » *Philadelphia Tribune*, 23 avril, 1993, 3E.
- ROSENBERG, Howard. « 'TV REVIEW: Living Color': Brash, Cruel but Funny » *Los Angeles Times*, 14 avril, 1990, F12.
- SHALES, Tom. « TV PREVIEW: Satire Without Ire: 'In Living Color' spoofs Barry and Farrakhan » *The Washington Post* 21 avril, 1990, C1.
- SIMMONS Russell. *Def Comedy Jam: Season 1-8*. Russell Simmons Television et Brillstein-Grey Entertainment, 22-24 min. 1992-2008. <https://tv.apple.com/us/show/def-comedy-jam/umc.cmc.47rrn3mfs6nso9pvkn7o42p7a>.
- SINCLAIR, Abiola. « 'In Living Color - Are Blacks ready to laugh...at themselves?' » *New York Amsterdam News*, 5 mai, 1990, 36.
- SINCLAIR, Abiola. « Political correctness vs. decency, Part 2 » *New York Amsterdam News*, 6 novembre, 1993, 26.
- « 'South Central' Critics Should Give 'Def' a Look » *Los Angeles Times*, 15 avril, 1994, F31.
- WAYANS, Keene Ivory. *In Living Color: Season 1-5*. Ivory Way Productions et 20th Century Fox Television, 22-24 min. 1990-1994. https://archive.org/details/s01e04_201912/s01e01.avi.
- WILLIS, Kiersten. « How '90s TV transformed Black representation » *The Atlanta Journal Constitution*, 10 février, 2020. <https://www.ajc.com/lifestyles/how-90s-transformed-black-representation/rPrKnyJ2u9WcCMF9DOcoCK/>.
- ZURAWIK, David. « THE COLOR OF FUNNY: The Fox TV show parodies black celebrities, explore racial issues » *The Baltimore Sun* 12 juillet, 1990, 1D et 6D.
- « 1989-90 primetime specials ratings » *Variety*, 8 octobre, 1990, M-64.

Monographies spécialisées

- ACHAM, Christine. *Revolution Televised: Prime Time and the Struggle for Black Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004, 256p.
- BANNER-HALEY, Charles Pete T. *The Fruits of integration: Black Middle-Class Ideology and Culture, 1960-1990*. Jackson: University Press of Mississippi, 1994, 232p.
- BARRECA, Regina. *They Used to Call Me Snow White... but I Drifted: Women's Strategic Use of Humor*. Lebanon: University Press of New England, 2013, 223p.
- BOGLE, Donald. *Primetime Blues: African Americans on Network Television*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2001, 520p.
- CAPSUTO, Steven. *Alternate Channels: Queers images on 20th-century TV*. New York: Ballantine Books, 2020, 495p.

- CHAMPION, Benjamin. *Le Concept HBO: élever la série télévisée au rang d'art*. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 2022, 234p.
- CUMBER DANCE, Daryl. *Honey Hush! An Anthology of African American Women's Humor*. New York: W. W. Norton & Company, 1998, 673p.
- DATES, Jannette Lake et William Barlow. *Split Image: African Americans in the Mass Media*. Washington, D.C.: Howard University Press, 1990, 493p.
- EDGERTON, Gary R. *The Essential HBO Reader*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2008, 357p.
- FINLEY, J. *Sass: Black Women's Humor and Humanity*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2024, 234p.
- GRAY, Herman. *Watching Race: Television and the Struggle for "Blackness"*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995, 232p.
- HAGGINS, Bambi. *Laughing Mad: The Black Comic Persona in Post-Soul America*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007, 275p.
- KELLEY, Robin D.G. *Yo' Mama's Disfunktional!: Fighting the Culture Wars in Urban America*. Boston: Beacon Press, 1997, 244p.
- LEVINE, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. New York: Oxford University Press, 1977, 522p.
- MACDONALD, J. Fred. *Blacks and White TV: Afro-Americans in Televisions since 1948*. Chicago: Nelson-Hall, 1983, 288p.
- MAUS, Derek C., et James J. Donahue. *Post-Soul Satire: Black Identity After Civil Rights*. Jackson: University Press of Mississippi, 2014, 316p.
- QUINTERO, Ruben, Ed. *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2011, 608p.
- ROLLAND-DIAMOND, Caroline. *Black America : une Histoire des Luttres pour l'Égalité et la Justice (XIXe-XXIe siècle)*. Paris: La Découverte, 2016, 576p.
- SMITH, Ronald A. *Play-by-play: Radio, Television, and Big-Time College Sport*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2001, 320p.
- SMITH-SHOMADE, Beretta E. *Watching While Black: Centering the Television of Black Audiences*. New Jersey: Rutgers University Press, 2012, 280p.
- WATKINS, Mel. *On the Real Side: A History of African American Comedy from Slavery to Chris Rock*. Chicago: Chicago Review Press, 1999, 664p.
- WEEKS, Rebecca. *History by HBO: Televising the American Past*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2022, 252p.
- WOOD, Katelyn Hale. *Cracking Up: Black Feminist Comedy in the Twentieth and Twenty-First Century United States*. Iowa: University of Iowa Press, 2021, 195p.

ZOOK, Kristal Brent. *Color by Fox: The Fox Network and the Revolution in Black Television*. New York: Oxford University Press, 1999, 148p.

Monographies non-spécialisées

GEORGE, Nelson. *In Living Color: The Authorized companion to the Fox TV Series*. New York: Warner Books, 1991, 153p.

PEISNER, David. *Homey Don't Play That! : The Story of In Living Color and the Black Comedy Revolution*. New York: 37 INK/Atria, 2018, 386p.

SIMMONS, Russell et Nelson George. *Life and Def: Sex, Drugs, Money, + God*. New York: Crown Publishing, 2002, 224p.

Mémoire

BOLDUC, Samuel. « Perspective médiatique d'Adam Clayton Powell, Jr. : 1945-1970 » Mémoire de M.A., Université du Québec à Montréal, 2022.

<https://archipel.uqam.ca/16358/1/M17854.pdf>.

Articles scientifiques

SCHULMAN, Miriam Norma. « Laughing Across the Color Barrier: In Living Color ». *Journal of Popular Film & Television* vol. 20, no. 1 (printemps 1992): 2-7p. <https://www.proquest.com/docview/199405254?accountid=14719&sourcetype=Scholarly%20Journals>.

Sources télévisuelles et WEB

Archive of American Television. *Keenen Ivory Wayans discusses creating comedy everyone can relate to*. 1:18 min. 23 janvier, 2014. https://www.youtube.com/watch?v=zSerNjKSoao&list=PLJP_M59vk2FrQBD5J0Ix1KokALsOf6SQ0&index=5 (29 avril 2024).

Archive of American Television, *Keenen Ivory Wayans interview part 1 of 3*. 59:07 min. 8 juillet, 2013. <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/keenen-ivory-wayans> (29 avril 2024).

Archive of American Television. *Keenen Ivory Wayans interview part 3 of 3*. 53:16min. 8 juillet, 2013. <https://interviews.televisionacademy.com/interviews/keenen-ivory-wayans> (29 avril 2024).

Calculation Talk Show. *Exclusive interview with Bob Sumner Creator of "Def Comedy Jam"*. 35:14min. 14 novembre, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=VSSE-i9w_r8 (29 avril 2024).

Color Adjustment, réalisé par Marlon T. Riggs. 1992 ; Californie : Signifyin' Works Production. en ligne. <https://www.kanopy.com/en/uqam/video/139639>.

Def Comedy Jam 25, réalisé par Louis J. Horvitz. 2017. Beverly Hills, Californie : Jesse Collins Entertainment. Netflix.

Donahue Show. *Donahue in LA – The cast of In Living Color (1990)*. Multimedia Entertainment, 48:14 min. 2 août, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=2ulrnAxm0KI> (29 avril 2024).

Encyclopedia.com (*Television in American Society Reference Library*). « The Rise of Cable Television », 15 avril, 2024, <https://www.encyclopedia.com/arts/news-wires-white-papers-and-books/rise-cable-television> <https://www.encyclopedia.com/arts/news-wires-white-papers-and-books/rise-cable-television> (29 avril 2024).

Federal Communications Commission. « 4th Annual Video Competition Report », le 13 janvier 1998, <https://transition.fcc.gov/Bureaus/Cable/Reports/fcc97423.pdf> (29 avril 2024).

Full: *'In Living Color' 25 Year Reunion (Live Streamed)*. 46:36 min. 29 avril, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=QQSM7ltyFfY> (29 avril 2024).

Hot Breath! Comedy Network. *Bob Sumner starting Def Comedy Jam, Top Traits of Comedy Stars, Best Comedy Advice*. 46:49min.10 novembre, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=B2UeXptxO24> (29 avril 2024).

The Reaction to Rodney 1992. 5:19min.10 juillet, 2010. https://www.youtube.com/watch?time_continue=198&v=AxpGsM9DYog&embeds_referring_euri=https%3A%2F%2Fca.video.search.yahoo.com%2F&embeds_referring_origin=https%3A%2F%2Fca.video.search.yahoo.com&source_ve_path=Mjg2NjY&feature=emb_logo (29 avril 2024).

Why We Laugh: Black Comedians on Black Comedy, réalisé par Robert Townsend. 2009. Los Angeles, Californie : Codeblack Entertainment. En ligne. <https://www.youtube.com/watch?v=qzwp5GhOAIU>.