Document généré le 6 août 2025 10:50

L'Inconvénient

L'INCONVÉNIENT
littérature, arts et société

Black and blue, jazz et condition noire aux Etats-Unis, 3e partie

Stanley Péan

Numéro 75, hiver 2019

URI : https://id.erudit.org/iderudit/89519ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (imprimé)
2369-2359 (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Péan, S. (2019). Compte rendu de [Black and blue, jazz et condition noire aux Etats-Unis, 3e partie]. *L'Inconvénient*, (75), 82–86.

Tous droits réservés © L'inconvénient, 2019

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Black and Blue

Jazz et condition noire aux États-Unis (3e partie)

JAZZ **Stanley Péan**

Après la semi-victoire du *Civil Rights Act* de 1964, l'influence du mouvement des droits civiques s'étiole, alors que celle d'organisations séparatistes noires comme la Nation of Islam s'accroît. Vers la fin des années 60, même la musique de danse noire passe du soul convivial de la Motown à un funk plus énergique, plus rythmé et plus « noir ». De plus en plus d'artistes de jazz se réclament du « Black Power » et imprègnent leur musique d'« afrocentrisme », de révolte culturelle et de fierté ethnique.

Comme l'ont suggéré Philippe Carles et Jean-Louis Comolli dans leur ouvrage *Free jazz/ Black power*[1], le jazz a été dès son origine tiraillé entre deux modes d'expression, l'un porteur de la mémoire collective afro-américaine, « constituée de rage et d'imprécations, d'insultes et de coups, historiquement reçus et musicalement renvoyés » (p. 336), l'autre destiné au divertissement populaire et livré à l'appréciation d'une critique blanche et bourgeoise, prescriptrice de normes et d'une forme de colonisation culturelle. Dans cette optique, Carles et Comolli voulaient « montrer où, sous et contre quoi cette musique s'était faite » (p. 128). Pour eux, la déconstruction, par les artistes du free jazz, des conventions par lesquelles on avait voulu définir le jazz renvoie directement au militantisme qu'incarnait le Black Panther Party. La dialectique entre un jazz insoumis et un autre né de la compromission et destiné à la consommation est illustrée par ces deux archétypes : le bluesman, chanteur solitaire dont la complainte incarne le « pôle de permanence de l'évolution du jazz » (p. 39) et le *minstrel*, Blanc grimé en Noir interprétant un simulacre de musique afro-américaine, qui a préfiguré les musiques de music-hall à l'origine du jazz.

Dans son article « Bohème militante, radicalité musicale : un ''air de famille''. La sensibilité des musiques improvisées au militantisme radical[2] », Olivier Roueff souligne quant à lui le caractère « engagé » des artistes du free jazz, une musique qui se concevait, en effet, comme politique de part en part,

en vertu de l'identification directe des œuvres à l'appartenance raciale de leurs créateurs (pourtant rares à militer au sein des « mouvements des droits civiques » ou des Black Panthers).

En septembre 1968, le Parrain du soul James Brown entonne « Say It Loud – I'm Black and I'm Proud ! », thème que lui empruntent bientôt ses contemporains jazzmen. Sur son disque *The Jaki Byard Experience*, paru chez Prestige quelques semaines après la sortie du 45 tours de James Brown, le pianiste Jaki Byard (ex-compagnon de route de Mingus) récite le slogan comme une litanie au début de « Parisian Thoroughfare » ; l'année suivante, le saxophoniste Lou Donaldson (ex-Jazz Messengers devenu porte-étendard du jazz-soul) s'approprie carrément le morceau sur son album *Say It Loud* (Blue Note, 1969).

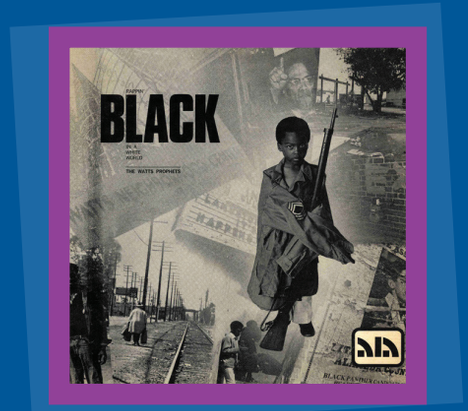
On ne peut sous-estimer l'impact de cette déclaration de principes sur plusieurs générations d'Afro-Américains. « "Say It Loud – I'm Black and I'm Proud !" m'a vraiment convaincu de dire que j'étais un Noir plutôt qu'un négro », confiera en 2002 le rappeur Chuck D. de Public Enemy au magazine *Mojo*. « À l'époque, les Noirs étaient appelés négros, mais James a dit que vous pouviez le dire haut et fort : le fait d'être noir est une chose positive plutôt que quelque chose dont vous devez vous excuser. » Branché sur le soul, le funk et le rock psychédélique, le trompettiste Miles Davis n'hésite pas à citer la ligne de basse de la chanson dans « Yesternow », sur son *Jack Johnson* (Columbia, 1971), bande originale du documentaire sur le premier Noir sacré champion du monde de boxe poids lourds (de 1908 à 1915), personnage controversé et incarnation de la fierté noire[3].

Ainsi que le souligne Cornel West en 1983[4], dès la fin des années 60 « la musique populaire noire prit des intonations un peu plus politiques » :

> Avec l'intensification de la guerre du Vietnam (plus de 28 % de Noirs parmi les victimes américaines), la culture de la drogue se répandit tandis que les élus noirs se faisaient plus nombreux. Des enregistrements, tels que « Ball of Confusion » des Temptations, « Give More Power to the People » des Chi-Lites, « Funky President (People it's Bad) » de James Brown (encore lui !) et « Fight the Power » des Isley Brothers, témoignaient d'un intérêt plus marqué pour la vie publique et la réussite politique des Afro-Américains.

La fierté comme nouveau mot d'ordre. Et le refus de plier l'échine. Dès la fondation de leur parti, les Black Panthers se donnent pour mission de surveiller et de dénoncer la brutalité des policiers d'Oakland à l'égard des Afro-Américains. En 1969, ils ajoutent des programmes sociaux communautaires à leurs activités essentielles, par exemple le petit déjeuner gratuit pour les enfants et la mise sur pied de cliniques de santé communautaires. Le parti recrute des adhérents principalement dans la région de la baie d'Oakland-San Francisco, mais il fait aussi son nid dans d'autres grands centres urbains comme Chicago, Los Angeles, New York, Seattle et Philadelphie.

En marge du jazz (tout contre, oserais-je dire), dans le même esprit revendicateur et communautaire que les Black Panthers, la formation The Last Poets voit le jour le 19 mai 1968, pour l'anniversaire de naissance de Malcolm X, dans le parc Marcus-Garvey à Harlem. La première mouture de ce collectif réunit Felipe Luciano, Gylan Kain et David Nelson, qui ne tardent pas à s'imposer avec leur poésie viscérale, déclamée sur fond de percussions lancinantes. Le critique Jason Ankeny d'*Allmusic.com* écrira : « Avec leurs raps politiquement



chargés, leurs rythmes serrés et leur dévouement à éveiller la conscience afro-américaine, les Last Poets ont presque à eux seuls jeté les bases de l'émergence du hip-hop. »

Pas à eux seuls, non. On croit souvent, à tort, que les Watts Prophets – une formation issue du ghetto noir de Los Angeles, théâtre des fameuses émeutes d'août 1965 – marchaient dans le sillage des Last Poets alors que le groupe a vu le jour bien avant la sortie du premier disque de ces derniers. Ayant l'ambition de toucher un public multiethnique, avec une musique plus universelle que celle des Poets, les Watts Prophets mettaient l'accent sur les besoins et les préoccupations de leur communauté immédiate, commentaient dans leurs chansons la révolution en marche autour de Los Angeles. D'abord un trio formé d'Amde Hamilton, de Richard Dedeaux et d'Otis O'Solomon (à l'époque dénommé Otis Smith), The Watts Prophets devient un quartet avec l'arrivée de la pianiste et chanteuse Dee Dee McNeil sur le premier disque officiel du groupe, *Rappin' Black in a White World,* paru en 1971. Auteure-compositrice originaire de Detroit et ayant œuvré dans la chaîne de montage de la Motown (elle avait contribué au répertoire des Supremes, d'Edwin Starr et de David Ruffin), McNeil a donné aux morceaux de *Rappin'* la cohésion d'une suite, en plus de transformer la dynamique vocale des Prophets. Son chant communique à la fois vulnérabilité et autorité, et sa voix s'enflamme lorsqu'elle balance : « *Honey, there's a difference between a black man and a nigger.* » Le terme *rap*, par ailleurs, est lié au travail des Prophets, qui l'ont introduit pour désigner cette forme d'expression poétique et l'ont même utilisé dans le titre de leur premier album, et qui souvent annonçaient au début de leurs prestations : « Nous allons vous rapper. »

C'est dans cette mouvance que s'inscrit le poète, romancier et activiste Gil Scott-Heron, dont le premier album, *Small Talk at 125th and Lenox* (Flying Dutchman / RCA, 1970), se verra qualifié par John Bush d'*Allmusic.com* d'« éruption volcanique d'intellectualisme et de critique sociale ». Sur ce premier opus figure la version initiale de son poème « The Revolution Will Not Be Televised », simplement récité au rythme des congas et des bongos. Une deuxième version plus musicale, avec un inoubliable contrechant du flûtiste de jazz Hubert Laws et le soutien mélodique d'un orchestre complet, paraît l'année suivante, sur la face B du 45 tours de « Home Is Where the Hatred Is », chanson issue de *Pieces of a Man* (Flying Dutchman / RCA, 1971).

Sur un front plus résolument pop, Marvin Gaye, le Prince de la Motown, qui avait un temps cherché à s'imposer comme *crooner* jazz dans le style de Frank Sinatra ou de Nat King Cole, accouche de son album-phare, *What's Going On ?* (Motown, 1971), qui marque un tournant non seulement dans sa propre carrière, mais aussi dans l'évolution du label et dans l'histoire des musiques afro-américaines. Avec sa fusion d'éléments soul, jazz et classiques, et ses paroles qui traitent de la drogue, de la pauvreté, du racisme, de la corruption politique, de l'écologie et de la guerre du Vietnam, l'album exprime au fil de ses neuf chansons le point de vue d'un soldat qui revient au pays pour lequel il s'est battu, et qui n'y trouve qu'injustices, souffrance et haine – un point de vue manifestement inspiré par celui du frère de Marvin Gaye, Frankie, démobilisé en 1970 au terme de trois ans de service militaire.

Paradoxalement, ce disque essentiel a failli ne pas voir le jour : en effet, après qu'Al Cleveland et Renaldo Benson (de la formation The Four Tops) eurent réussi à convaincre Marvin Gaye d'enregistrer lui-même la chanson « What's Going On ? », qu'ils avaient coécrite et cocomposée avec lui, le patron de la Motown, Berry Gordy, s'est opposé à la parution du 45 tours, convaincu qu'une chanson aussi « engagée » politiquement serait un échec commercial. Devant l'insistance de l'artiste

(qui était aussi son beau-frère), Gordy a consenti à faire paraître la chanson ; le 45 tours est devenu celui qui s'est vendu le plus rapidement dans toute l'histoire du label, se classant à la tête des palmarès rhythm and blues pendant cinq semaines et en deuxième position dans les palmarès pop. Rasséréné par ce succès, Gordy encourage la production d'un album entier dans la même veine. Inscrit dans le classement des meilleurs vendeurs du magazine *Billboard* pendant plus d'un an et demi (deux millions d'exemplaires vendus avant la fin de 1972), *What's Going On ?* triomphe et s'impose comme l'un des disques de musique populaire les plus importants et les plus influents du 20e siècle, le *Kind of Blue* de la musique soul.

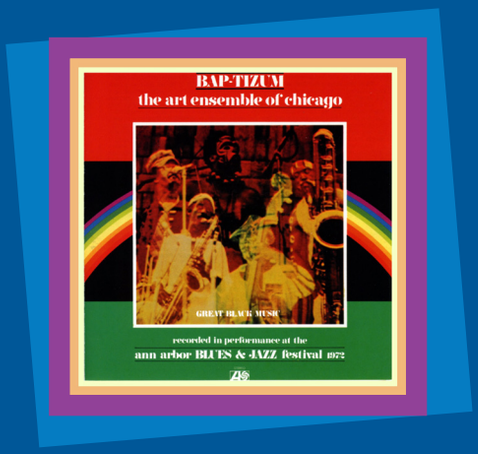
Figure majeure de la Beat Generation, l'activiste, journaliste, poète, romancier et éditeur (il a fondé en 1958 Totem Press, qui a donné à Kerouac et à Ginsberg un sérieux coup de main) LeRoi Jones s'est rebaptisé Imamu Amiri Baraka (ce qui signifie « leader spirituel ») au lendemain de l'assassinat de Malcolm X. Surtout connu aujourd'hui pour ses essais et ses textes polémiques, il enregistre l'album le plus atypique de tout le catalogue Motown, *It's Nation Time* (Black Forum, 1972), qui mélange le soul, le free jazz et les rythmes tribaux au chant, à la poésie et au *spoken word*. On peut notamment y entendre une reprise très personnelle de la chanson « Come See About Me » popularisée par les Supremes, où Baraka utilise la ligne mélodique et la phrase centrale, répétée telle une incantation, comme arrière-plan sonore à ses propres récitations.

Ses huit disques parus entre 1970 et 1973 sous l'étiquette Black Forum sont devenus rarissimes de nos jours, et aucune anthologie Motown n'a retenu ne serait-ce qu'une plage de l'un de ces albums, dans lesquels on compte un discours de Martin Luther King dénonçant la guerre du Vietnam, une allocution enflammée de Stokely Carmichael sur la question raciale aux États-Unis, des entretiens de journalistes du magazine *Time* avec des soldats noirs engagés au Vietnam… Et puis ce disque d'Amiri Baraka dont la pièce de résistance, « Who Will Survive America ? », débute avec ces vers, scandés sur une ligne de basse répétitive :

Who will survive America ?
Few Americans, very few Negroes
and no crackers at all

Une chorale féminine répond en reprenant ces mots comme une prière, un mantra obsédant. Enfin l'orchestre intervient, avec une fougue funky comparable à celle du groupe Sly & The Family Stone. Plus féroce encore, Baraka reprend le micro :

Will you survive America with your
20 cent habit ?
Your fo' bag Jones
Will you survive in the heat and fire of
actual change ?
I doubt it



Dans une entrevue accordée en 2003 à l'*African American Review*, Baraka explique le mélange d'influences qui se trouve au cœur de *It's Nation Time*. « Nous étions fanatiques de Martha & The Vandellas et de Smokey, autant que d'Albert Ayler, d'Ornette Coleman et de Trane. Pour nous, c'était juste différentes voix de la même famille, différentes voix de la même communauté. Les cris et les hurlements de James Brown et les cris et les hurlements d'Albert Ayler, c'était pareil. »

Pas étonnant qu'à l'époque un nombre toujours croissant d'artistes afro-américains aient cherché à se défaire de l'étiquette jazz, vue comme un vestige de l'esclavagisme. « Si nous continuons à appeler notre musique *jazz*, nous devrons accepter qu'on continue à nous traiter de nègres », de déclarer le saxophoniste Archie Shepp, qui faisait écho aux arguments du batteur Max Roach en 1972 :

> Il faut se libérer l'esprit de ces catégories bidons qui nous sont imposées et qui nous divisent au lieu de nous unir. Peu importe le nom (jazz, R&B, blues, etc.), il s'agit d'expressions variées de la musique noire, de la culture noire elle-même, l'expression de la diaspora africaine. Les musiciens noirs sont placés dans ces catégories… et connaissent le succès financier ou l'échec selon cette catégorisation, selon l'époque[5].

Durant ces années où la musique afro-américaine de création se voit progressivement éclipsée par des formes plus commerciales, l'étiquette Atlantic, qui avait lancé la carrière d'Ornette Coleman, a le culot de faire paraître *Bap-tizum* (1972) de l'Art Ensemble of Chicago, jeune collectif d'avant-garde formé en 1969 dans la Ville des Vents et où s'illustrent notamment le saxophoniste Roscoe Mitchell, le trompettiste Lester Bowie et le contrebassiste Malachi Favors. Captation de la prestation du groupe sur la scène d'un grand festival, le Festival de jazz et de blues d'Ann Arbor, *Bap-tizum* s'ouvre sur une allocution de l'activiste John Sinclair et illustre bien que le politique reste à l'ordre du jour.

Profitant du désintérêt de l'industrie du disque pour le jazz d'avant-garde, le pianiste Stanley Cowell et le trompettiste Charles Tolliver fondent leur label coopératif Strata-East. Relégué à l'underground au profit du jazz-rock, qui occupera pendant une bonne partie de la décennie l'essentiel de l'espace médiatique, le free jazz prolifère sur la scène discrète des lofts et voit tout de même la sortie d'albums marqués au sceau du militantisme et de l'« afro-centrisme », par exemple *Musa. Ancestral Streams* de Cowell (Strata-East, 1973), *Live in Tokyo* de Tolliver (Strata-East, 1973), *Akisakila* de Cecil Taylor (Trio, 1973) ou encore *A Message From the Tribe* (Tribe, 1973), cosigné par le saxophoniste Wendell Harrison et le tromboniste Phillip Ranelin.

Pendant ce temps, sur *Space Is the Place* (1974), l'iconoclaste chef d'orchestre de jazz Sun Ra exhorte les Afro-Américains à quitter la Terre par l'entremise de sa musique psychédélique pour aller vers une nouvelle planète, vierge de l'influence corruptrice de la société blanche américaine, un message qui renvoie au fantasme du retour en Afrique de Marcus Garvey. ■

1. Paru initialement aux Éditions 10/18, 1971 ; réédité et réactualisé chez Folio en 2000. C'est à cette édition que je me réfère ici.
2. *Sociétés et représentations*, vol. 1, nº 11, Éditions de la Sorbonne, 2001, p. 407-432.
3. Par souci d'honnêteté intellectuelle, on ne peut passer sous silence le fait que, le 24 mai 2018, le président américain Donald Trump a étonné le monde entier en réhabilitant à titre posthume Jack Johnson, condamné à la prison pour des motifs racistes. En 1913, Johnson avait été incarcéré parce qu'il entretenait une relation avec une femme blanche.
4. « Le jazz, gardien de la conscience », *Le Monde diplomatique*, novembre 1983, p. 34.
5. C. A. Parks, « Self-Determination and the Black Aesthetic. An Interview with Max Roach », *Black World,* nº 23, 1973, p. 62-71.