

## Manière de voir

### Nom de la source

Manière de voir

### Type de source

Presse • Magazines et revues

### Périodicité

Bimestriel ou trimestriel

### Couverture géographique

Internationale

### Provenance

France

p. 86



Mardi 1 juin 2010

Manière de voir • no. 111 • p. 86 • 2296 mots

Dans les archives novembre 1983

MUSIQUES **DE** BARBARES

# Le jazz, gardien de la conscience

Par Cornel West \*

**A partir de l'invention du be-bop, l'intellectuel afro-américain Cornel West retrace l'évolution de la musique populaire noire - de l'apparition de la soul music à celle du rap, en passant par l'événement essentiel que fut la naissance du label Motown -, et le rôle qu'y ont joué la politique et la religion.**

La grande rupture avec le courant général de la musique américaine intervient après la seconde guerre mondiale, avec les musiciens du be-bop - Charlie Parker, Thelonius Monk, Dizzy Gillespie et autres. Leur façon particulière d'"africaniser" le jazz afro-américain - avec l'accent sur les polyrythmes contrastés, la diminution de l'importance de la mélodie et l'augmentation de la vocalisation du saxophone - ne représentait pas seulement une réaction au swing jazz dominé par les Blancs et obsédé par la mélodie ; c'était aussi une réponse musicale créative à un changement majeur dans les sensibilités et humeurs de l'Amérique noire. Par leur aisance technique et leur virtuosité, les musiciens de jazz be-bop ont exprimé la montée des tensions et des frustrations, de toutes les émotions réprimées d'une population devenue agressive, mais encore craintive.

Il n'en est plus ainsi aujourd'hui, mais, à l'époque du be-bop, ce jazz était une musique populaire, fredonnée dans les rues, sifflée par les petits cireurs de chaussures et dansée dans les réunions des communautés urbaines noires. A

l'instar de Thomas Pynchon, ses musiciens évitaient la publicité. Comme les artistes de la fin du siècle, ils avaient une attitude radicalement non conformiste souvent mal comprise, qui se résumait dans une fameuse expression : "On s'en moque si vous écoutez notre musique ou non !" Pour eux, à cause des racines de leur musique, les Noirs ne pouvaient pas ne pas l'écouter, tandis que les autres étaient obligés de faire un effort pour l'entendre.

Le be-bop n'a été que de courte durée, il s'est transformé petit à petit dans le style cool du début des années 1950, mais il a laissé une empreinte ineffaçable sur la musique populaire afro-américaine. Malgré le bref ascendant des artistes cool, tels Miles Davis (à ses débuts) et John Lewis, chez les Noirs, ou Chet Baker et David Brubeck, chez les Blancs, l'inspiration des blues spirituels afro-américains (toujours bien vivante dans le groupe de Count Basie [1]) a fait rapidement surface dans les sons de Charles Mingus, de Ray Charles et des Jazz Messengers d'Art Blakey, avec leur be-bop hard, qui tous menaient à l'ère du soul et du funk.

© 2010 Manière de voir. Tous droits réservés. Le présent document est protégé par les lois et conventions internationales sur le droit d'auteur et son utilisation est régie par ces lois et conventions.



Certificat émis le 4 octobre 2020 à Biblio.-Nationale-du-Québec à des fins de visualisation personnelle et temporaire.

news-20100601-MX-0038

Dans les années 1950, la plupart des Noirs écoutaient chaque semaine de la musique spirituelle et du gospel dans les églises. Avec l'afflux des Noirs dans les centres urbains de tout le pays, le sens profane et, avec lui, l'attrait de l'argent ont pénétré une musique populaire à la fois non religieuse et non jazz. D'une part, sous l'influence de John Coltrane, Miles Davis, Ornette Coleman..., le jazz est devenu une sorte de musique d'avant-garde "classique", snob - tout ce que détestaient ses fondateurs. D'autre part, les Églises noires ont dénoncé la "musique du diable" (traditionnellement, le blues), de sorte que la musique religieuse noire s'est trouvée de plus en plus marginalisée. Ainsi, tout était prêt pour une musique populaire qui n'était ni jazz ni gospel : la soul music.

Celle-ci est plus que du gospel sécularisé ou du jazz "funkifié". C'est plutôt une forme particulière d'africanisation, conçue pour séduire les masses noires qui ont l'habitude de se réunir pour faire de la musique et danser. La soul music est une application populiste du be-bop, qui visait à éveiller chez les Noirs une conscience raciale, grâce à leur riche héritage musical. Les deux principaux artistes de soul - James Brown et Aretha Franklin - réunissent dans une même communion le peuple de la terre et celui de la ville, le sous-prolétariat et ceux qui travaillent, ceux qui croient et ceux qui ne croient pas. Seuls les Noirs de la classe moyenne et la plupart des Blancs les ont rejetés.

Avec le boom des naissances et le développement des milieux d'affaires chez les Noirs, il devint évident qu'il y avait un marché pour soutenir une industrie du disque noire. Quand, en 1958, Berry Gordy, ouvrier chez Ford à Detroit, crée le label Motown, la musique

populaire noire peut alors faire un grand pas en avant.

Motown, qui fut le centre de la musique populaire afro-américaine dans les années 1960 et au début des années 1970, connut un succès phénoménal. Le génie musical de Stevie Wonder, Michael Jackson et Lionel Richie ; les dons d'écriture d'auteurs comme Smokey Robinson, Nicholas Ashford et bien d'autres l'ont placée au faite de toutes les entreprises produisant de la musique populaire afro-américaine.

Elle était à l'image de la classe des travailleurs noirs qui, à l'époque, se montrait stable, persévérante, appliquée à l'ascension sociale. Au comble de sa gloire, le label produisait des rythmes lisses et syncopés, et non des polyrythmes funky (comme James Brown ou The Watts 103rd Street Rythm Band) ; des formes retenues d'appel-et-réponse, et non des styles antiphonaires antinomiques (comme avec Aretha Franklin ou Donny Hathaway) ; des lyriques d'inspiration romantique, et non une musique de protestation sociale contre le racisme (comme Gil Scott Heron ou Archie Shepp). Et pourtant, Motown demeurerait ancrée, avec sagesse et délicatesse, dans le mouvement des blues spirituals afro-américains.

Mais, au fur et à mesure que Motown connaissait une plus large audience, et que sa réussite commerciale s'affirmait chez les Blancs, elle commença à perdre du terrain parmi les Noirs. Elle dut faire face à un sérieux défi sur deux fronts musicaux - ceux du funk rapide et du soul mellow. Avec l'apparition sur ce marché de Funkadelic et de Parliament, de George Clinton, s'affirme en particulier une nouvelle vague de funk : le technofunk. Jamais les Noirs n'avaient

entendu des voix si volontairement déformées, ni de tels effets rythmiques en contrepoint, filtrés à travers des instruments électroniques. Les chansons de Funkadelic, *I Wanna Know If It's Good to You*, *Loose Booty* et *Standing on the Verge of Getting It on*, résonnaient comme une musique révolutionnaire à leurs oreilles.

Au début des années 1970, la musique populaire noire prit des intonations un peu plus politiques. Aussi étonnant que cela puisse paraître, la fièvre politique de la fin des années 1960 n'avait pas suscité de réactions inoubliables de la part des musiciens populaires afro-américains, à l'exception de *Say It Loud, I'm Black and I'm Proud*, de James Brown. 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, et *Fight the Power*, des Frères Isley, témoignaient d'un intérêt plus marqué pour la vie publique et la réussite politique des Afro-Américains.

Cet intérêt reçut sa meilleure illustration dans le plus grand album jamais produit par Motown : *What's Going on*, de Marvin Gaye. Fidèles à leurs racines religieuses, musiciens et écrivains populaires noirs traduisaient leurs préoccupations en termes hautement moralistes, coupés des réalités politiques concrètes du conflit et de la lutte.

Le grand changement a lieu en 1975. Pour la première fois, le funk rapide remplace le soul mellow en tête d'affiche. Avec la vogue de la musique de

danse "non-stop" dans les discothèques au début des années 1970, et le déclin qui s'ensuivit de la danse slow au profit du soul mellow, la musique de danse noire s'était taillée une place dominante dans la musique populaire afro-américaine. Les mélodies au temps faible *up-beat* et sensuelles de Barry White, les syncopes répétées de Brass Construction, le funk de Jersey, caractéristique de Kool and the Gang, et le "chic Chic" de Nile Rogers et Bernard Edwards furent des réponses exemplaires à la vogue du disco. Cependant, la grande nouveauté se produisit en 1975, quand George Clinton et William "Bootsy" Collins sortent deux albums : *Chocolate City* et *Mothership Connection*, de Parliament.

En s'appuyant directement sur le Funkadelic de Clinton, par exemple, et avec les mêmes musiciens, Parliament inaugure l'ère du technofunk noir, rencontre créative entre le mouvement des blues spirituals et les instruments issus d'une technologie sophistiquée.

Produit du génie de George Clinton, le technofunk marque la deuxième grande rupture des musiciens noirs avec le courant général de la musique américaine. Comme le be-bop de Charlie Parker, il donne un caractère spécifiquement africain et technologique à la musique populaire afro-américaine avec polyrythme sur polyrythme, absence de mélodie et partitions chantées et déformées, électroniquement fort bizarres. Proche cousin du be-bop, le technofunk exacerbe et accentue sans pudeur le caractère noir de la musique noire, ce qu'elle a d'irréductible, d'inimitable et d'unique.

Avec Funkadelic et Parliament, le technofunk s'affirme comme l'expression caractéristique de la musique noire pop-

ulaire postmoderne ; avec lui, le mouvement des blues spirituals peut se prolonger dans le règne universel de l'ordinateur et jusqu'au stade hédoniste de la société capitaliste américaine.

Mais son attrait ne s'est pas limité à une seule classe. Il a revigoré la "nouvelle" classe moyenne noire politisée, qui traversait une profonde crise d'identité, mais aussi la classe stable des travailleurs tout fraîchement sortis des ghettos gorgés de blues, la classe pauvre des travailleurs assoiffés d'évasion transcendante et aussi ceux qui sont tout au bas de l'échelle, envahis par la culture de la drogue.

En 1978, la pochette de l'album de Funkadelic, de George Clinton, représentait des Noirs de toutes origines sociales en train de hisser le drapeau de la libération afro-américaine de Marcus Garvey (rayures rouges, noires et vertes) avec R & B imprimé dessus, R & B signifiant non pas rhythm and blues, mais rhythm and business. À la manière traditionnelle du nationalisme noir patriarcal, l'album montre à l'intérieur une femme noire, nue et belle, allongée sur le dos, symbolisant la source biologique et la colonne vertébrale sociale de la nation noire. Il en fut du technofunk comme du be-bop : son succès n'a pas duré longtemps. Sa vocation marquée pour la transformation africaine et technologique se dilua rapidement au contact d'autres courants musicaux non noirs, par exemple le freakazoid funk de Prince et de Midnight Star à Minneapolis.

Depuis 1975, quatre autres tendances se sont signalées : l'invasion des musiciens de jazz de l'ex-avant-garde, l'ascension en flèche de Michael Jackson (aidé par Rod Temperton et Quincy Jones)

comme artiste solo, le retour vivifiant de la musique de gospel et l'exubérance du rap noir.

L'album de Miles Davis *Bitches Brew*, en 1970, avait déjà montré l'influence de la soul sur le jazz, mais, vers la fin des années 1970, l'arrivée de véritables musiciens de jazz - surtout George Benson, Quincy Jones, Herbie Hancock et Donald Byrd - fut un événement fantastique traduisant la vitalité et la vigueur des origines au sein d'une société et d'une culture américaines et capitalistes ; leur succès légitimait la musique des masses noires.

Ils réaffirmaient la vision originale de cette grande figure révolutionnaire du jazz que fut Louis Armstrong. Le talent de Michael Jackson (*Off the Wall*, 1979 ; *Thriller*, 1982) a ceci de particulier qu'il combine le style vedette de James Brown, l'intensité lyrique et affective de Smokey Robinson, la séduction transraciale de Dionne Warwick et le technofunk agressif, bien qu'atténué, des Frères Isley. À cet égard, l'artiste dépasse de loin ses contemporains. Il est le moteur musical de sa génération.

Sur un autre plan, l'explosion du gospel s'explique en partie par la percée du mouvement pentecôtiste dans la communauté religieuse noire. Mais elle est due essentiellement à la sortie en 1972 de l'album double *Amazing Grace*, où James Cleveland et Aretha Franklin combinent leurs talents. Des albums superbes tels que *Take Me Back*, d'Andrae Crouch, *Love Alive*, de Walter Hawkins (le frère d'Edwin), et *Love Alive II* leur ont donné raison.

Enfin, le développement le plus important survenu depuis 1979 est la musique du rap noir, qui était jouée depuis des

années dans les rues du ghetto et en intermède dans les concerts noirs. En 1979, Sylvia Robinson, l'auteur principal des chansons du groupe de soul mel-low The Moments (ensuite rebaptisé Ray, Goodman and Brown), décida d'enregistrer et de faire sortir *Rapper's Delight*, de Sugarhill Gang de Harlem. Quelques mois plus tard, les productions du rap noir remplissaient les magasins de disques dans tout le pays.

Avec l'apparition d'artistes de rap plus sophistiqués, tels que Kurtis Blow et Grandmaster Flash et le Furious Five, la musique est devenue plus originale et les chansons plus proches de la vie dans le ghetto noir. Exemplaires à cet égard sont *The Breaks* et *125th Street*, de Kurtis Blow, et *The Message* et *New York New York*, de Grandmaster Flash et Furious Five.

A son tour, après le be-bop et le techno-funk, la musique du rap noir témoigne d'un changement de sensibilité et d'humeur chez les Noirs américains. Elle "africanise" la musique populaire - accentuant les polyrythmes syncopés, l'expression langagière et l'énergie sensuelle, dans une forme raffinée d'expression directe -, tandis que sa virtuosité ne se trouve pas tant dans sa facilité technique que dans la rapidité et la richesse du parler de la rue.

En ce sens, de même que le be-bop et le technofunk, la musique du rap se prête difficilement à la reproduction par les non-Noirs, même si elle a suscité de nombreuses imitations. Mais, à l'encontre des deux premiers - et voici la rupture critique -, le rap est surtout l'expression musicale d'un cri de désespoir poussé jusqu'au paroxysme pour célébrer les plus déshérités, un cri qui reconnaît et affronte ouvertement la vague de

cruauté criminelle et de désespoir existentiel dans les ghettos. Cette fois, c'est une forme d'expression touchant des classes spécifiques où la dimension utopique des blues spirituals a été réduite au silence.

Il va sans dire qu'il y a dans ce rap noir, surtout dans ses rythmes lents (*upbeat*) africains, des aspirations utopiques sans lesquelles il n'y a plus de lutte, ni d'espoir, ni de sens. Mais cette dimension coexiste souvent avec l'expression lyrique du désespoir des opprimés. Sans doute les rythmes funk ont-ils principalement une fonction rituelle : c'est une musique pour la détente cathartique lors des boums et des danses.

En somme, même les rythmes portent la trace de phénomènes sans précédent qui marquent la vie des Noirs américains au début des années 1980 : les effets lents mais destructeurs, sur les classes noires les plus défavorisées, de l'évolution de la société capitaliste américaine et l'incapacité de ces Noirs pauvres à rassembler leurs ressources spirituelles, pour ne pas dire politiques ou économiques, afin de survivre. Cela est encore plus valable pour les jeunes : le taux de suicide chez les Noirs, dans la couche des 18-30 ans, a quadruplé en vingt ans ; chez eux, l'homicide est la principale cause de décès ; plus de 50 % des foyers sont dirigés par des jeunes femmes abandonnées et abusées ; dans les prisons, la population des Noirs a doublé depuis les années 1960 ; et les Églises ne touchent pas la grande majorité de ces jeunes.

#### Encadré(s) :

#### L'épineux problème du jazz arrangé

**Boris Vian, *Chroniques de jazz***

De 1947 à 1958, Boris Vian écrit pour la revue "Jazz Hot". En un temps où le jazz se trouve dans la situation paradoxale de susciter la sympathie des "progressistes", d'être lié à la vogue qui a fait de Saint-Germain-des-Près l'emblème d'une certaine modernité intellectuelle, mais de continuer parallèlement à rencontrer une certaine condescendance chez les tenants de la "grande musique", Vian pratique la critique que souhaitait Baudelaire : "partiale, passionnée, politique". Au fil de chroniques désinvoltes et érudites, il mène avec entrain un vif combat contre ses ennemis préférés, la surdité musicale et le préjugé satisfait. Il parle en connaisseur : pendant dix ans, il fit partie d'un orchestre de jazz qui jouait au Tabou...

Pour re-inaugurer cette chronique aperiodique, je voudrais entretenir mes lecteurs d'un sujet qui me tient fort au coeur, celui du jazz sur la scène. Pendant beaucoup de temps, le jazz a été un sport réservé, à l'origine, aux mauvais lieux ornés de miroirs, puis aux cabarets, bas-tringues, guinches-matafs et autres endroits où l'on danse.

Il connut ensuite la peluche rouge des cabarets snobs et parvint à l'élever au niveau des planches, c'est-à-dire à un mètre cinquante environ au-dessus des fauteuils d'orchestre. De progrès en progrès, il en vint, comme nous le montrait si astucieusement (!) le film *New Orleans*, à prendre place parmi les manifestations les plus "artistiques" de ce temps et le jour n'est pas loin où l'Opéra engagera Cab Calloway dans la fosse. Est-ce un bien, est-ce un mal ?

Nous retouchons ici à l'épineux problème du jazz arrangé, au danger du trop arrangé et à l'insuffisance, sur scène, du pas arrangé du tout.

Le danger du trop arrangé, c'est de ravalé peu à peu le jazz au rang de musique d'exécution, par opposition à la musique d'inspiration qu'il doit rester en gros. Donc, de ravalé le jazz au niveau de la musique classique.

L'insuffisance sur scène, du pas arrangé, est évidente : on se confie à l'inspiration pure et si elle vous fait défaut, ça ne donne rien de bon ; ou alors, on est condamné de la sorte à ne jamais s'adresser qu'à un public d'initiés. La solution, je crois l'avoir déjà noté, est celle, à peu près satisfaisante, du jazz partiellement arrangé : *head arrangement* de Woody Herman, ou toute autre formule. Elle a, je l'ai dit, malheureusement, des défauts dont le principal est de lancer l'exécutant sur la pente de la facilité.

Mais le plus drôle de l'histoire, ce n'est pas cela.

Depuis des années, les critiques s'efforcent de faire prendre le jazz au sérieux par tous les moyens à leur disposition. Et, peu à peu, ils y sont presque arrivés : en Amérique, le jazz de concert triomphe plus que jamais et Stan Kenton, Dizzy [Gillespie] , [Lionel] Hampton, battent les records des recettes dans toutes les salles des USA. En France, les cabarets à jazz déclinent sensiblement et l'on assiste à une recrudescence de concerts, toujours plus suivis. Cette "musique de sauvages" croyez-vous ! Et voilà les critiques ravis. Mais plus il y a de concerts, moins on y entend de jazz sincère... de ce jazz sincère que réclament les mêmes critiques.

Ça s'appelle, en bon français (une fois n'est pas coutume), un cercle vicieux...

Le Livre de poche, Paris, 1998 (1948).

(1) William "Count" Basie (1904-1984) était un musicien et chef d'orchestre de jazz américain.

\* Professeur à l'université de Princeton, spécialiste de l'histoire religieuse, du jazz et de l'histoire des Afro-Américains. Il est notamment l'auteur de *Race Matters* , Beacon Press, Boston, 2001 (1993), qui a connu un immense retentissement.

Note(s) :