Document generated on 04/17/2024 11:03 a.m.

L'Inconvénient

L'INCONVÉNIENT
littérature, arts et société

Black and blue, jazz et condition noire aux Etats-Unis, 2e partie

Stanley Péan

Number 74, Fall 2018

URI: https://id.erudit.org/iderudit/89684ac

See table of contents

Publisher(s)

L'Inconvénient

ISSN

1492-1197 (print)
2369-2359 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Péan, S. (2018). Review of [Black and blue, jazz et condition noire aux Etats-Unis, 2e partie]. *L'Inconvénient*, (74), 74–77.

Tous droits réservés © L'inconvénient, 2018

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

BLACK AND BLUE

JAZZ ET CONDITION NOIRE AUX ÉTATS-UNIS 2e partie

Stanley Péan

Comme je le soulignais précédemment, l'intensification de la lutte pour les droits civiques des Afro-Américains trouve des échos musicaux de plus en plus forts au début des années 60. Le 31 août 1960, trois ans presque jour pour jour avant que Martin Luther King expose les détails de son rêve au pied du Lincoln Memorial, le batteur Max Roach convoque en studio des complices triés sur le volet pour la première des deux séances d'enregistrement que nécessitera sa fameuse *Freedom Now Suite*, fruit d'une collaboration amorcée l'année d'avant avec le parolier Oscar Brown. Inspiré de la Proclamation d'émancipation rédigée par Abraham Lincoln un siècle plus tôt et des mouvements anticolonialistes et indépendantistes africains, l'album *We Insist!* incorpore plusieurs aspects du jazz d'avant-garde qui émerge alors, dont l'absence de piano, des paroles scandées (« Protest ») et des passages d'improvisation collective (« Tears from Johannesburg »), et aborde des thématiques liées aux luttes du peuple noir.

Pour ce manifeste salué comme une œuvre majeure dans le *Penguin Guide to Jazz*, Max Roach recrute Abbey Lincoln, complice régulière qu'il finira par épouser en 1962, une chanteuse et comédienne surtout connue à cette époque comme interprète sulfureuse de ballades sentimentales. Dès lors, celle que l'on surnommait « la Marilyn Monroe sépia » s'impose comme une artiste engagée et l'une des voix majeures du mouvement pour les droits civiques. Qui plus est, Roach fait appel au vétéran saxophoniste Coleman Hawkins (« Driva Man ») ainsi qu'au percussionniste nigérien Babatunde Olatunji, l'un des principaux artisans de l'intégration de rythmes africains dans le jazz américain (« All Africa », « Tears for Johannesburg »). Composé en réponse au massacre perpétré à Sharpeville par les autorités ségrégationnistes d'Afrique du Sud, le cinquième et dernier mouvement (« Tears for Johannesburg ») constitue le point culminant de l'œuvre. Selon les

Horace Tapscott

mots très justes de Nat Hentoff, qui préface l'album :

« Tears for Johannesburg » résume en gros ce que les musiciens et chanteurs tentent de communiquer. Il y a encore une cruauté incroyable et sanglante contre les Afro-Américains, comme dans les massacres de Sharpeville en Afrique du Sud. Il y a encore beaucoup de progrès à faire en Amérique. Mais, comme le disent les solistes après la blessure de Abbey, il n'y aura pas de frein à la liberté totale.

La même année, le saxophoniste Ornette Coleman, figure de proue du jazz d'avant-garde, lance un sixième opus, enregistré quelques mois après *We Insist!*. L'album *Free Jazz: A Collective Improvisation by The Ornette Coleman Double Quartet* présente en couverture le fragment d'une toile *action painting* de feu Jackson Pollock (*White Light,* 1954), choix tout à fait cohérent pour un artiste aussi libertaire que le compositeur de « When Will the Blues Leave ? ». L'album réunit les membres du quartet habituel de Coleman (Don Cherry à la trompette de poche, Scott LaFaro à la contrebasse et Billy Higgins à la batterie), augmenté par la présence du multi-instrumentiste Eric Dolphy, du trompettiste Freddie Hubbard et du batteur Ed Blackwell. Sur l'unique pièce de l'album, par la force des choses divisée en deux plages en raison du format microsillon, les sections rythmiques jouent à l'unisson, et bien qu'il y ait succession de solos comme d'ordinaire en jazz, la musique est ponctuée par des interventions spontanées des autres cuivres qui la transforment en cette improvisation collective annoncée par le titre. À cette époque d'agitation intense de l'histoire américaine, par son rejet de la joliesse du cool jazz et de l'esprit consensuel du hard bop, le free jazz passe souvent pour un hurlement de colère versant parfois dans la cacophonie ; et pourtant la musique de Coleman ne manque jamais de lyrisme et peut nous sembler par moments, avec le recul, étrangement sereine.

L'année 1961 voit aussi l'émergence sur la côte Ouest américaine du pianiste Horace Tapscott et de son Pan-Afrikan Peoples Arkestra (aussi connu sous les appellations P.A.P.A. ou The Ark), qui se sont donné pour mandat de préserver, de développer et de promouvoir la musique afro-américaine. Au fur et à mesure que cet ex-tromboniste de l'orchestre de Lionel Hampton précise sa pensée esthétique, politique et spirituelle, le P.A.P.A. se fond en 1963 dans une organisation plus vaste, l'Underground Musicians Association (UGMA), rebaptisée plus tard Union of God's Musicians and Artists Ascension (UGMAA). L'Arkestra de Tapscott comptera parmi ses membres au fil des ans les saxophonistes Arthur Blythe et David Murray, le cornettiste Butch Morris et même le batteur Stanley Crouch, désormais mieux connu comme mentor et hagiographe autoproclamé du trompettiste Wynton Marsalis.

Bien qu'elle soit essentiellement un collectif artistique et religieux nationaliste noir, l'UGMAA côtoiera de très près une autre organisation fondée à l'automne 1966 et appelée à symboliser un certain radicalisme politique afro-américain, les Black Panthers. Parti marxiste-léniniste qui emprunte son nom au premier superhéros noir né dans les pages des *comic books* Marvel, les Black Panthers représentent aux yeux d'Edgar J. Hoover du FBI « la plus grande menace à la sécurité intérieure des États-Unis ». Les deux organisations logent en tout cas à la même adresse (« Il y avait des pistolets à l'étage, des musiciens au sous-sol », ironisera plus tard Tapscott) et les relations sont suffisamment conviviales pour que Tapscott lui-même réalise dans le studio indépendant de l'UGMAA l'album *Seize the Time* (Flying Dutchman, 1969) de l'auteure, pianiste, chanteuse et activiste Elaine Brown, future présidente des Black Panthers (de 1974 à 1977) dont les mémoires, *A Taste of Power: A Black Woman's Story* (Anchor, 1993) seront d'ici peu adaptées au cinéma, semble-t-il.

La pièce de résistance de l'album, « The Meeting », deviendra littéralement l'hymne des Black Panthers, avec son évocation de l'avènement d'une sorte de Messie noir :

And he spoke in a voice
That was centuries old
And be smiled in a way that was strange
And his full lips of night
Spoke about our people's plight
And a feeling familiarly came around
I said man
Where have you been for all these years

•

Mais le militantisme afro-américain de ces années-là n'est pas que l'affaire de la génération de l'avant-garde et du radicalisme. En août 1963,

dans la semaine précédant l'allocution historique de Martin Luther King au pied du Lincoln Memorial, Duke Ellington, respectable pianiste, compositeur, maestro et icône du swing, crée à Chicago *My People*, dans le cadre de l'exposition *Century of Negro Progress*. Sur la plus récente réédition CD de ce spectacle capté devant public (*Duke Ellington's My People – The Complete Show,* Storyville, 2012), on peut réécouter l'intégrale de cette revue musicale narrée et mise en scène par le Duke lui-même, dont la plage la plus étonnante demeure « King Fit the Battle of Alabam' ». Outré par les actions de Theophilus Eugene « Bull » Connor et de la police à Birmingham, cinq mois plus tôt, et par la brutalité de la répression des militants noirs dans les rues de la ville, Duke donne à Martin Luther King le rôle principal dans sa refonte du traditionnel « Joshua Fit the Battle of Jericho » et rend un vibrant hommage non seulement au pasteur, mais également aux courageux résidents noirs de Birmingham.

Dans son autobiographie, *Music is my Mistress* (Da Capo Press, 1976), Ellington affirme avoir signé la première chanson en hommage au révérend King, qui, à l'écoute d'une répétition, aurait paraît-il fondu en larmes – si

l'on en croit l'anecdote rapportée par Harvey G. Cohen dans son ouvrage *Duke Ellington's America* (University of Chicago Press, 2011). Avec l'intégrale de *My People*, on a pu découvrir un deuxième hommage au pasteur, un morceau instrumental laconiquement intitulé « King » jusqu'alors inédit sur disque, une composition swing typiquement ellingtonienne, dont l'énergie et l'intensité traduisent admirablement la détermination et l'opiniâtreté de son dédicataire.

Et parlant d'opiniâtreté, à Carnegie Hall le 21 mars 1964, la chanteuse et pianiste Nina Simone entonne sa vitriolique « Mississippi Goddam », écrite et composée dans la rage la plus ardente en moins d'une heure et créée quelque temps plus tôt au Village Gate. L'auteure-compositrice-interprète réagissait ainsi à l'assassinat du militant Medgar Wiley Evers de la NAACP le 12 juin 1963 à Jackson, Mississippi et à l'attentat à la bombe à l'église baptiste de la 16e Rue à Birmingham, qui avait fait quatre victimes le 15 septembre suivant. Sarcastique, Simone présente « Mississippi Goddam » comme « une chanson de comédie musicale issue d'un spectacle pas encore écrit ». On imagine sans peine le malaise de l'auditoire, majoritairement blanc et bourgeois, à l'écoute de ce virulent réquisitoire :

Alabama's got me so upset
Tennessee's made me lose my rest
And everybody knows about Mississippi goddam

Incluse sur un album tiré d'une série de concerts (*Nina Simone in Concert*, Philips, 1964), « Mississippi Goddam » fait également l'objet d'une édition en 45 tours et s'impose comme l'un des hymnes du mouvement pour les droits civiques. On s'étonne à peine du fait que la chanson est bannie des ondes radiophoniques dans la plupart des États sudistes, prétendument en raison du blasphème contenu dans son titre. Qui plus est, des caisses d'exemplaires promotionnels envoyées aux stations de radio se voient retournées à la maison de disques, chaque 45 tours cassé en deux. Cela n'empêche pas Simone d'interpréter sa chanson le soir du 24 mars 1965 sur la scène dressée devant la dizaine de milliers de manifestants ayant pris part à la marche sur Selma organisée par Martin Luther King pour réclamer l'inscription des Noirs du Sud sur les listes électorales.

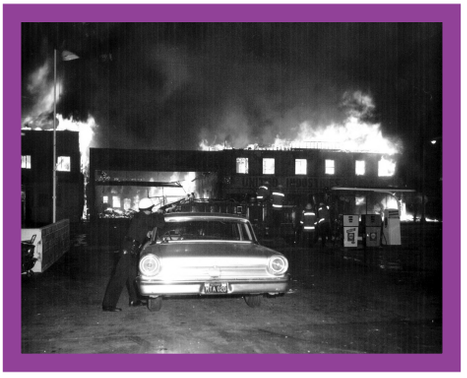
•

Après s'être approprié le « Peace » d'Ornette Coleman sur son premier album en leader, *Archie Shepp – Bill Dixon Quartet* (Savoy, 1962), le saxophoniste Archie Shepp devient l'ami et le protégé de John Coltrane, à qui il rend d'abord hommage avec le disque *Four For Trane* (Impulse!, 1964) avant de prendre part aux séances d'enregistrement de l'album *A Love Supreme* (Impulse!, 1964), œuvre maîtresse de Coltrane. Si malheureusement les plages auxquelles il contribue ne sont pas retenues pour le disque (elles ne paraissent qu'en 2002), Shepp voit son lien avec le saxophoniste suprême officialisé avec la parution d'*Ascension* (Impulse!, 1965), sur lequel on peut l'entendre aux côtés de son mentor, et de *New Thing at Newport* (Impulse!, 1965), microsillon qui présente sur la face A un extrait de concert de Coltrane au Festival de jazz de Newport et sur la B un extrait de Shepp en concert.

C'est cependant sur *Fire Music* (Impulse!, 1965) que l'on voit poindre chez le saxophoniste les signes d'une conscience politique bourgeonnante et d'un intérêt pour les traditions musicales africaines. On y trouve notamment le morceau « Malcolm, Malcolm Semper Malcolm », sorte de requiem pour Malcolm X, assassiné le 21 février 1965. Des albums subséquents traduiront le militantisme de plus en plus affirmé de Shepp, notamment *Attica Blues* (Impulse!, 1972), inspiré des émeutes survenues au pénitencier d'Attica en 1971 à la suite du meurtre par les gardiens de la prison de George Jackson, écrivain et membre du parti des Black Panthers ; et aussi *The Cry of my People* (Impulse!, 1972), dont le titre aux accents ellingtoniens se passe de commentaire.

Mais restons pour le moment en 1965, année durant laquelle il n'y a pas que la musique de Shepp qui soit incendiaire. Malgré la mise en place du *Civil Rights Act* en 1964, qui signale la fin officielle de la ségrégation raciale, la discrimination continue et la situation explose carrément dans Watts, quartier noir de Los Angeles. Au lendemain de l'arrestation de trois membres d'une famille noire, le quartier s'embrase.

Les émeutes qui s'ensuivent comptent parmi les plus violentes de l'histoire des États-Unis. Aux cris de « *Burn, baby, burn!* », le ghetto est incendié, saccagé, pillé. Bilan : une trentaine de victimes et un millier de blessés. Mais ce n'est encore rien : le 28 juillet 1967, après une altercation entre des policiers blancs et un chauffeur de taxi noir, le ghetto de Newark, New Jersey, est mis



à sac. Bientôt, les émeutes se propagent à Detroit, où elles font quarante-trois morts et plus de quatre cents blessés. Ce « *long hot summer* » se traduira par plus de cent cinquante-neuf émeutes raciales et quatre-vingt-trois morts au total.

Dans ce contexte survolté, à la faveur de l'émergence de nouveaux leaders dans la communauté noire, la popularité du pasteur Martin Luther King fléchit, tant chez les Afro-Américains que dans le reste de la population. Curieusement, ce déclin semble avoir débuté dès l'attribution à King du Nobel de la paix le 14 octobre 1964. En 1966, un sondage Gallup révèle que près des deux tiers des Américains ont de lui une opinion défavorable ; la désaffection s'accroît avec ses sorties successives contre la guerre du Vietnam et pour la mise sur pied d'un programme fédéral de lutte contre la pauvreté. King avait déjà son lot d'ennemis, mais il s'en fait d'autres, nombreux, puissants. À Memphis, le 3 avril 1968, la veille de son assassinat, il prononce en toute lucidité ce qui sera son ultime discours, dans lequel il évoque les dangers qui le guettent :

Peu m'importe ce qui va m'arriver maintenant. Car je suis allé jusqu'au sommet de la montagne. Et je ne m'inquiète plus. Comme tout le monde je voudrais vivre longtemps. La longévité a son prix. Mais je ne m'en soucie guère maintenant. [...] Je veux vous faire savoir, ce soir, que notre peuple atteindra la Terre promise. Ainsi je suis heureux, ce soir. Je ne m'inquiète de rien. Je ne crains aucun homme.

Au Festival de Westbury, trois jours après que King a été abattu sur le balcon du Lorraine Motel, Nina Simone crée la chanson « Why? (The

King of Love Is Dead) », écrite par son bassiste Gene Taylor. Le frère de Nina, Samuel Waymon, assis à l'orgue ce jour-là, confiera en 2008 à Lynn Neary de la National Public Radio : « On a appris la chanson le jour même, on n'a pas eu deux ou trois jours pour répéter. Mais quand vous êtes pris par une telle émotion, vous voulez mettre en musique ce que tout le monde ressent. » D'une durée de quinze minutes environ, ponctuée par des monologues de Simone, la chanson paraît en version abrégée sur l'album *'Nuff Said!* (RCA Victor), où l'on peut aussi entendre une reprise de « Backlash Blues », une *protest song* de Nina d'après un poème de Langston Hughes.

Au printemps suivant, le pianiste et compositeur Herbie Hancock lance son septième et dernier album pour le label Blue Note, *The Prisoner* (1969), conçu comme « une prise de position sociale mise en musique » et dédié à la mémoire de Martin Luther King ; le premier morceau porte d'ailleurs un titre sans équivoque, « I Have a Dream ». Créée initialement en 1968 lors d'une prestation au Festival de jazz de l'Université de Californie, la pièce cherche à exprimer « comment les Noirs ont été emprisonnés » tout au long de l'histoire américaine. Un autre morceau, « Firewater », composé par le contrebassiste Buster Williams, représente « la dualité sociale de l'oppresseur et des opprimés : le feu symbolise la chaleur de la violence et de l'abus de pouvoir », tandis que l'eau renvoie au pacifisme de King. Enfin, « He Who Lives in Fear » fait également référence au pasteur qui « devait vivre dans une atmosphère de constante intimidation ».

•

La lutte des Afro-Américains pour la préservation de leurs acquis sociaux et la conquête d'une égalité réelle dans la société américaine se poursuit, de demi-victoires en revers, tout au long des années 70 et des décennies suivantes. Évidemment, leurs musiques, dont le jazz, continuent de charrier l'écho de leurs rêves, de leurs espoirs et de leurs frustrations, ainsi que j'entends le démontrer dans le troisième volet de cette réflexion. ■