

Black and blue, jazz et condition noire aux Etats-Unis, 4e partie

Stanley Péan

Numéro 76, printemps 2019

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/91229ac>

[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, 4e partie]. *L'Inconvénient*, (76), 91–95.

Black and Blue

Jazz et condition noire aux États-Unis (4^e partie)

JAZZ Stanley Péan

« Time is running out for Black Power », prophétisent The Last Poets en 1971 sur l'album *This is Madness* (Douglas Records). C'est qu'elle tarde à venir, la révolution soi-disant imminente et supposément pas destinée à la télédiffusion, *dixit* Gil Scott-Heron. En partie à cause des manigances du Federal Bureau of Investigation, le Black Panther Party est en désarroi. « Les détenteurs du pouvoir ont toujours le temps et les ressources nécessaires pour se réunir », dira Umar Bin Hassan des Poets. « Ils ont encaissé les coups pendant un temps, puis se sont dit : il faut répliquer. » Directeur du FBI pendant un demi-siècle, J. Edgar Hoover n'a-t-il pas qualifié les Black Panthers de « plus grande menace à la sécurité intérieure du pays » ?

Sous les ordres de Washington et selon la bonne vieille stratégie du « diviser pour mieux régner », le Bureau sème la bisbille entre les figures de proue du parti, Huey Newton et Eldridge Cleaver, et aussi entre les différentes associations militantes afro-américaines. « [Le FBI] a essayé de détruire et de discréditer le Black Panther Party par tous les moyens nécessaires », affirme Emory Douglas, peintre et ministre de la Culture

au parti, dans une entrevue accordée au *Guardian* en 2010¹. Après avoir reçu deux bourses du National Endowment for the Arts, le Watts Writers Workshop, quartier général des Watts Prophets, voit le bâtiment qui abrite son atelier et le théâtre adjacent incendiés et détruits au printemps 1973 par Darthard Perry, une taupe du FBI qui confessa ses activités dès 1975.

Le 5 juillet 1973, au Festival international de jazz de Montreux, la diva jazz soul Marlena Shaw présente un concert essentiellement constitué de standards, qu'elle termine cependant avec un emprunt au *What's Going On* de Marvin Gaye (« Save the Children ») et une version de dix minutes de sa chanson phare, « Woman of the Ghetto », dont des passages seront échantillonnés à satiété à l'ère du hip-hop, notamment par le DJ britannique Blue Boy (« Remember Me », sur la bande originale du film *Forces of Nature*, DreamWorks, 1996), la formation française St Germain (« Rose rouge », sur l'album *Tourist*, Blue Note, 2000) et le rappeur Ghostface Killah, ex-membre du Wu-Tang Clan (« Ghetto », sur *Apollo Kids*, Def Jam, 2010). Il n'est pas sans intérêt d'en citer un couplet, emblématique de l'époque :

*How do you raise your kids in a ghetto ?
How do you raise your kids in a ghetto ?
Do you feed one child and starve another ?
Won't you tell me, legislator² ?*

En dépit des initiatives progressistes du Black Panther Party, notamment le programme de petits-déjeuners gratuits pour les enfants des quartiers défavorisés lancé en 1969 ainsi que d'autres programmes communautaires en santé et en aide juridique, et la distribution de souliers gratuits aux pauvres, le bateau prend l'eau. Sur le plan musical, après avoir entendu Bill Calhoun et ses amis chanter en harmonie, Emory Douglas a l'idée de fonder un groupe de funk qui véhiculera l'idéologie du parti avec des inédits ou des reprises de chansons à succès aux textes modifiés pour les besoins de la cause : *The Lumpen*, dont l'appellation est empruntée à Marx. Mais les querelles intestines s'aggravent. En 1977, Elaine Brown, première femme élue à la présidence de l'organisation, démissionne après que Huey Newton a avalisé le passage à tabac d'une administratrice du parti, Regina Davis. Huit ans plus tôt, Brown avait endisqué l'hymne du parti, « *The Meeting* », sur *Seize the Time* (Vault). Il semble hélas que le moment soit passé...

Pourtant, malgré la répression ouverte ou sournoise des mouvements de libération noirs, malgré le désintérêt de l'industrie du disque pour toute musique aux propos revendicateurs ou sulfureux, l'affirmation afro-centriste se maintient chez de nombreux artistes tout au long des années 70. Au début de la décennie, le pianiste Herbie Hancock adopte un nom swahili, Mwandishi, pour lui et son groupe de jazz-funk, un sextette dont les membres s'affublent aussi de pseudonymes issus de cette langue bantoue de l'Afrique subsaharienne : Mnganga (Eddie Henderson, trompette), Mwile (Bennie Maupin, saxophone et clarinette), Pepo Mtoto (Julian Priester, trombone), Mchezaji (Buster Williams, contrebasse) ainsi que les batteurs Jabali (Billy Hart) et Ndugu (Leon Chanler). Après la dissolution de ce groupe, Hancock dirigera les *Headhunters* (« chasseurs de têtes »), une désignation à l'origine raciste et péjorative revendiquée à contresens comme une marque de fierté.

On retient aussi la discographie du saxophoniste californien David Murray, qui s'installe à New York en 1975 et côtoie ses confrères de l'avant-garde au Rivbea Stu-

dio, un loft transformé en lieu de concert et d'échanges musicaux par le saxophoniste Sam Rivers, référence absolue pour la *loft generation* new-yorkaise. Quoique influencé par Archie Shepp et Albert Ayler à ses débuts, Murray puise son inspiration chez des modèles antérieurs, de Coleman Hawkins à Sonny Rollins en passant par Ben Webster, se dissociant momentanément de l'héritage coltranien, ce qui le distingue de la plupart de ses contemporains. Au fil de fréquentes tournées européennes, il se lie avec des musiciens antillais et africains installés à Paris, qui lui révèlent la parenté entre les musiques de la diaspora du continent noir. « L'esprit du jazz permet la connexion naturelle avec toutes les musiques sud-américaines, caraïbes et africaines », écrira Murray dans la présentation de son disque *Gwotet* (Justin Time, 2004).

La parole se déplaçant visiblement vers les interprètes de chansons soul ou reggae, la prise de position sur la condition noire en jazz relève de plus en plus de l'ordre esthétique, plutôt que de l'ordre manifestement politique. Il faut à ce chapitre évoquer le flamboyant trompettiste Woody Shaw (aucun lien avec Marlena), qui fut tour à tour compagnon de route du saxophoniste d'avant-garde Eric Dolphy et membre du quintette du pianiste Horace Silver puis des *Jazz Messengers* du batteur Art Blakey (de 1972 à 1973). En 1971, Shaw préface son fameux *Blackstone Legacy* (Contemporary) en ces termes :

Cet album est dédié à la liberté des Noirs du monde entier. Et il est dédié aux gens dans les ghettos d'ici. La « pierre » dans le titre est l'image de la force. J'ai grandi dans un ghetto – maisons décrépites, rats et cafards, couloirs puants. J'ai vu tout cela et j'ai vu des gens surmonter tout cela. Cette musique est censée être une lumière d'espoir, un son de force et de résonance. C'est un exemple pour le ghetto.

Alors qu'il gagne en notoriété, Shaw ne renie pas ses racines ni la fierté liée à celles-ci, multipliant sur ses disques les références à la richesse de la culture noire, par exemple dans « *Soulfully I Love You* (*Black Spiritual of Love*) » sur *Love Dance* (Muse, 1976), « *In The Land of the Blacks* (*Bilad as Sudan*) » sur *The Woody Shaw Concert Ensemble at the Berliner Jazztage* (Muse, 1977) ou encore « *The Legend of the*

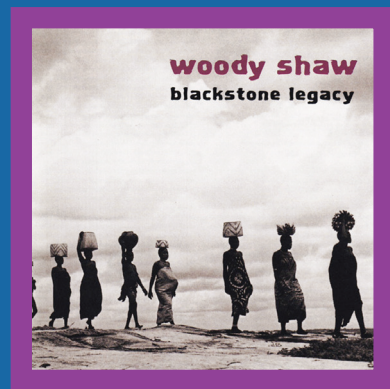


Cheops » sur l'acclamé *Rosewood* (Columbia, 1978).

Arrivé lui aussi en 1974 sur la scène new-yorkaise, originaire de la Californie, où il a fait ses débuts au sein de l'orchestre de Horace Tapscott (sur *The Giant Is Awakened*, *Flying Dutchman*, 1969), collaborateur épisodique de Woody Shaw, le saxophoniste alto Arthur Blythe s'impose momentanément comme l'un des plus dignes héritiers de Coltrane. Puisqu'il garde un pied dans la tradition (littéralement, comme l'indique son album intitulé *In the Tradition*, paru chez Columbia en 1979, essentiellement un recueil de standards) et l'autre dans les *terræ incognitæ* de l'expérimentation plus radicale (*Lenox Avenue Breakdown*, aussi paru chez Columbia en 1979), il n'est pas étonnant que Francis Davis, dans son ouvrage *In the Moment: Jazz in the 1980s* (Oxford University Press, 1986), ait vu en lui « la figure magique de la réconciliation, la force de consensus, que le jazz moderne a cherché en vain depuis la mort de John Coltrane en 1967 ».

La fortune des avant-gardistes comme Shaw ou Blythe change cependant avec l'émergence, au début des années 80, d'une nouvelle génération de musiciens noirs ayant fréquenté les écoles de musique les plus prestigieuses, et dont bon nombre rejettent en apparence l'expérimentation et l'expression d'un activisme manifeste au profit de la glorification d'une certaine idée de la « pureté » du jazz, entendue ici comme sa fidélité aux formes et aux modèles en vogue avant les années 70, plus particulièrement le bop et le hard bop, et à l'exclusion du free jazz.

De ce mouvement qualifié de « néo-bop », le trompettiste néo-orléanais Wynton Marsalis apparaît comme la quintessence, et celui-ci devient vite l'enfant chéri des médias. On le comprend : c'est un virtuose autant dans le champ de la musique classique que dans celui du jazz, un érudit qui n'élève pas la voix, parle poliment d'une époque révolue et idéalisée où le jazz servait de trame sonore aux soirées entre gens de bien dont on ne peut douter de la grande classe. C'est le jazzman idéal pour les années Reagan, l'incarnation d'un conservatisme rassurant, sans doute, d'autant plus qu'il fustige les artistes de l'avant-garde libertaire (il les assimile grosso modo à des incompetents sur le plan de la technique instrumentale) tout autant que ceux



qui se sont laissé entraîner dans l'aventure de la fusion avec le rock et les autres formes de musique populaire (il les qualifie de « vendus », voire de « ménestrels »).

Pourtant, Marsalis n'est pas un aliéné ni un acculturé. Dès ses débuts, certains de ses albums témoignent d'une conscience des enjeux sociaux qui lient jazz et condition noire : en dépit des prétentions absurdes de son préfacier usuel, Stanley Crouch, qui louange l'originalité encore à venir de son poulain, *Black Codes (From the Underground)* (Columbia, 1985), par exemple, évoque une période précise (les années 60) de la musique de Miles Davis, dont Marsalis vilipende du même souffle la production récente sur les nombreuses tribunes qui lui sont accessibles, en un quasi-parricide plutôt disgracieux. Mais le titre renvoie à la fois aux lois tacites de la répression raciste dans le sud des États-Unis au lendemain de la guerre de Sécession et aux stratégies subversives de résistance développées par les Afro-Américains. D'autres exemples témoigneront de la fidélité de Marsalis à la cause noire, dont son ambitieuse trilogie *Soul Gestures in Southern Blue*, avec notamment un morceau dédié



à l'écrivaine et militante antiesclavagiste Harriet Tubman (Vol. 1: *Thick in the South*, Columbia, 1991).

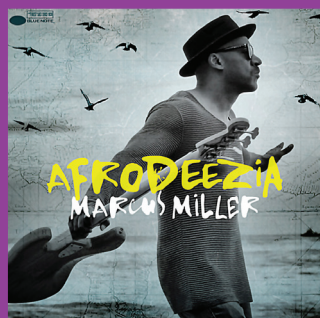
Wynton Marsalis a beau reprocher à Miles d'être devenu une superstar *glamour* déconnectée du « vrai » jazz et de ses enjeux, le créateur de *Kind of Blue* n'a jamais oublié le racisme qu'il a bien connu, dont un incident très public qui lui a laissé un goût amer dans la bouche : la fameuse altercation avec deux policiers new-yorkais devant le club Birdland en 1959, qui s'est terminée par le matraquage sanglant et l'arrestation de Miles. Aussi ne s'étonnera-t-on pas de le voir en 1985 s'associer à l'enregistrement de « Sun City », chanson de contestation interprétée par le collectif Artists United Against Apartheid, réunissant des têtes d'affiche de la musique pop telles que Bob Dylan, Peter Dinklage, U2, Pat Benatar, Lou Reed, Keith Richards, Ringo Starr, etc., et aussi le poète-chanteur-activiste Gil Scott-Heron, George Clinton (disciple funk de Sun Ra) ainsi que les jazzmen Herbie Hancock et Ron Carter. Qui plus est, le premier album que fait paraître Miles chez Warner peu de temps après s'inscrit dans la lignée de cette prise de position antiapartheid. Dédié à l'archevêque sud-africain Desmond Tutu, Nobel de la paix en 1984, le disque *Tutu*, réalisé par le bassiste et multi-instrumentiste Marcus Miller, contient aussi une pièce intitulée « Full Nelson », en référence à la fois à un thème bebop d'antan (« Half Nelson ») et à Nelson Mandela.

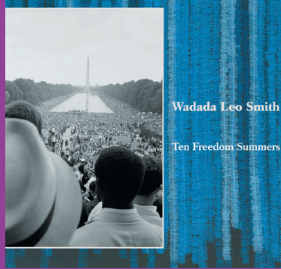
Dans le sillage de Wynton Marsalis, d'autres jeunes loups prématurément et abusivement étiquetés comme « néo-bop » domineront la scène durant les années 80 et 90. Parmi ceux-ci, mentionnons le saxophoniste Branford Marsalis, frère aîné de Wynton, qui s'entoure de quelques grands noms du blues pour une célébration bien sentie de la persistance de cette forme première de la musique afro-américaine (*I Heard You Twice the First Time*, Columbia, 1992 ; avec B.B. King, John Lee Hooker et consorts) puis invite la poétesse et activiste Maya Angelou à réciter son fameux poème « I Know Why the Caged Bird Sings » sur fond de fusion jazz et hip-hop (*Buckshot LeFonque*, Columbia, 1994). Protégé de

Miles associé au néo-bop, élève de Woody Shaw, le trompettiste Wallace Roney multiplie sur ses albums les titres qui font allusion aux luttes afro-américaines : « Slaves » (*Verses*, Muse, 1987), « Black People Suffering » (*Seth Air*, Muse, 1991) ou encore la plage éponyme du disque *No Room for Argument* (Stretch, 2001), où des échantillons de discours de Martin Luther King et de Malcolm X se mêlent à la mélodie percussive. Enfin, dans sa série de six albums fusionnant les multiples formes de la musique afro-américaine – du blues au hip-hop en passant par les écoles successives du jazz – parus chez divers labels entre 1999 et 2010, le trompettiste Russell Gunn, collaborateur de Branford Marsalis au sein du collectif Buckshot LeFonque, n'hésite pas à revisiter « Strange Fruit » et renchérit avec « Stranger Fruit » (*Ethnomusicology*, vol. 3, Justin Time, 2003).

De son côté, Wynton Marsalis devient en 1997 le premier artiste de jazz à se voir décerner le prix Pulitzer en composition, pour *Blood on the Fields*, un indigeste et interminable oratorio pour trois voix et big band d'une durée de plus de deux heures, qui suit la destinée de deux Africains, Jesse et Leona, un prince et une femme de condition modeste, vendus aux négriers et importés en Amérique comme des millions de leurs compagnes et compagnons d'infortune. L'attribution à Marsalis d'un prix pour lequel Ellington, par exemple, n'avait jamais été considéré suscite la controverse. Selon les règlements, une œuvre récompensée par le Pulitzer doit avoir eu sa première au cours de la même année, alors que *Blood on the Fields* a été créée le 1^{er} avril 1994 et publiée sur disque par Columbia en 1995, et que Marsalis a soumis une « version révisée » présentée à l'Université Yale en 1997 et ne comportant que sept modifications mineures.

Par la suite, Wynton signe *From the Plantation to the Penitentiary* (Blue Note, 2007), une critique virulente de l'hypercapitalisme qui a maintenu et maintient toujours les Afro-Américains en général dans leur condition de citoyens de seconde zone, en dépit de l'élection en 2008 de Barack Obama.

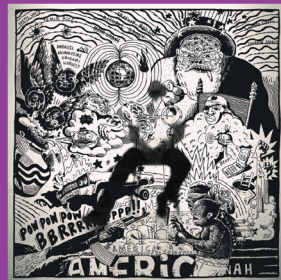




Il y aurait, bien entendu, tant d'autres exemples à citer... Parmi ceux-ci, me vient à l'esprit le coffret de quatre disques lancé au printemps 2012 par le trompettiste de free jazz Wadada Leo Smith, *Ten Freedom Summers* (Cuneiform), une sorte de chronique de l'histoire du mouvement des droits civiques afro-américain, qui évoque ses figures emblématiques (de Dred Scott à Martin Luther King, en passant par Emmett Till, Rosa Parks, Medgar Evers, etc.). L'œuvre vaut à Smith une mise en nomination au prix Pulitzer de musique en 2013.



Mais si, comme le prédisait Gil Scott-Heron, la révolution ne sera pas télévisée, l'ère des nouvelles technologies voit tout de même des scènes de brutalité policière excessive et souvent mortelle à l'égard des Afro-Américains diffusées régulièrement sur YouTube. Rappelons le cas d'Eric Garner, paumé connu des forces de l'ordre pour trafic de cigarettes illégales, étranglé devant témoins par Daniel Pantaleo, de la police de New York, en juillet 2014. Sur la plage éponyme de l'album *Breathless* (Blue Note, 2015), le trompettiste Terence Blanchard, signataire entre autres de la bande originale du film *Malcolm X* de Spike Lee, accueille son fils, le slammeur-rappeur JRei Oliver, dont le texte renvoie non seulement aux derniers mots de Garner (« I can't breathe »), mais aussi aux conséquences du racisme dans l'Amérique contemporaine. Ce fait divers tragique a aussi trouvé écho chez Marcus Miller, qui fait également appel à un rappeur, Chuck D de Public Enemy, pour « I Can't Breathe » (sur l'album *Afrodeezia*, également paru sous étiquette Blue Note en 2015).



Arrivé sur la scène comme leader il y a moins de dix ans, le compositeur et trompettiste Ambrose Akinmusire a fait de la violence étatique et du racisme systémique à l'égard des Afro-Américains un thème récurrent dans son œuvre. Sur l'album *When the Heart Emerges Glistening* (Blue Note, 2011), il évoquait le cas d'Oscar Grant, jeune Noir abattu par la police à Oakland, en Californie, le 1^{er} janvier 2009 (« My Name Is Oscar »), un fait divers qui a également inspiré le roman *The Hate U Give* d'Angie Thomas et subseqüemment le film qu'en a tiré George

Tillman Jr. Sur l'album *The Imagined Savior is Far Easier to Paint* (Blue Note, 2014), il incorporait une liste des victimes noires de la police américaine (« Rollcall for Those Absent »). Et sur son tout nouvel opus, *Origami Harvest* (Blue Note, 2018), la présence du rappeur militant et virulent Kool A.D. réaffirme la nécessité de prendre position sur les faits récurrents et révoltants qui marquent les rapports entre la communauté noire et les soi-disant forces de l'ordre.

Et puis, pour la jeunesse afro-américaine d'aujourd'hui, davantage que le jazz – souvent taxé de musique académique, embourgeoisée et passéiste –, le hip-hop semble le véhicule le plus adéquat pour cette colère face à la recrudescence du racisme, attisé par une Maison-Blanche sympathique au suprémacisme blanc. Des albums tels que *Black Messiah* (RCA, 2014) de D'Angelo et *To Pimp a Butterfly* (Top Dawg, 2015) de Kendrick Lamar, des chansons comme « Oskar Barnack ∞ Oscar Grant » du duo hip-hop Blue Scholars (indépendant, 2011), « Hell You Talmbout » (Wondaland, 2015) de Janelle Monáe et « Formation » (Parkwood, 2016) de Beyoncé apparaissent comme autant d'exemples musicaux d'un militantisme noir régénéré.

Ce sont à ces musiques et à d'autres dans la même veine que les jeunes Noirs s'identifient, et c'est grâce à elles que se perpétue l'esprit de rébellion qui animait il n'y a pas si longtemps leurs parents et leurs grands-parents. ■

1. « After the Party: Music and the Black Panthers », Dorian Lynskey, *The Guardian*, 2 septembre 2010.
2. « Comment élever ses enfants dans un ghetto ? / Comment élever ses enfants dans un ghetto ? / Faut-il affamer un enfant pour en nourrir un autre ? / Voulez-vous me le dire, législateur ? »