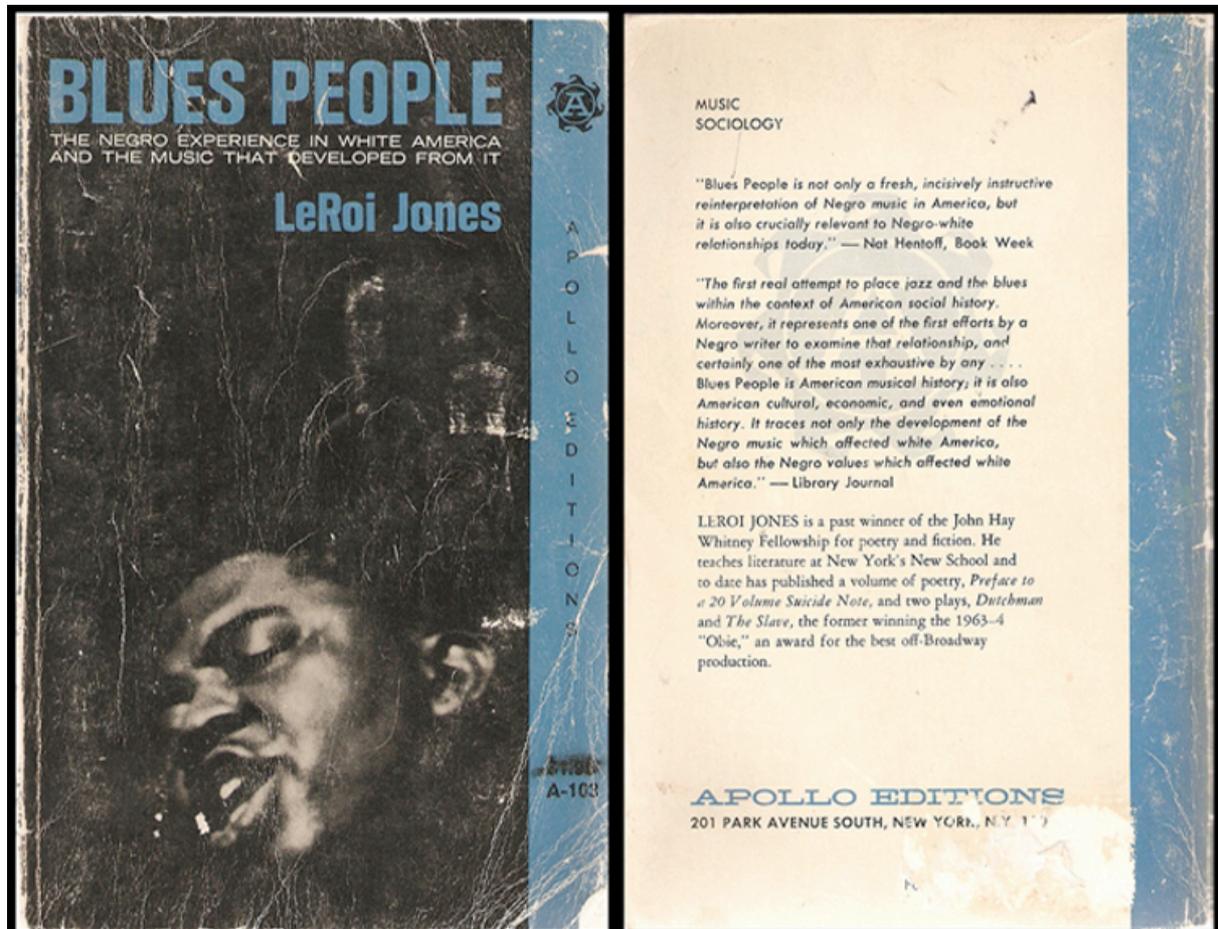


À propos de : LeRoi Jones, *Le peuple du blues*

(*Blues People. Negro Music in White America*, New York, William Morrow & Company, 1963)



L'originalité de la culture afro-américaine

Mod, on le sait, est l'abréviation de *modernist*, qui distinguait, parmi les noctambules de Soho à Londres, les tenants du bebop et du modern Jazz, des *trads*, adeptes d'un revival du jazz « New Orleans », supposé le seul pur et original (or, LeRoi Jones réfute la légende d'un foyer unique à l'origine du jazz).

Bien qu'au début ils ne se nommaient pas ainsi eux-mêmes, certains se qualifiant, par exemple, de *continentalists*, ils étaient déjà modernistes, car ils voulaient définir leur propre style de vie pour affirmer des valeurs nouvelles. Mais, le nouveau implique toujours un ressourcement. C'est pourquoi le véritable creuset de la culture Mod fut le mouvement britannique de redécouverte du blues à la fin des années 1950.

Le livre de LeRoi Jones prend ainsi toute son importance à nos yeux. Aujourd'hui encore, cet essai demeure la référence majeure pour les amoureux du blues et du jazz. C'est

une tentative d'interprétation de ce que l'auteur considère comme l'origine de la conscience et de la culture afro-américaines, à travers une reconstitution de sa cohérence existentielle, poétique et musicale.



LeRoi Jones et Diane di Prima à la Cedar Tavern, le 5 avril 1960, après une rencontre au Living Theatre, Photo: Fred W. McDarrah.

[Jack McDuff, *Noon Train*, 1960, 5 :49]

Everett Leroy Jones, alias Amiri Baraka, né le 7 octobre 1934, mort le 9 janvier 2014, était un éditeur (fondateur de Totem Press, l'un des premiers à publier Jack Kerouac et Allen Ginsberg, en 1957-58), philosophe, poète, dramaturge, activiste culturel et révolutionnaire. Fils d'un employé des postes et d'une assistante sociale de Newark, ville industrielle du New Jersey, il comptait un pasteur baptiste parmi ses ascendants.

Engagé dans l'US air force en 1954, il y est dénoncé pour communisme et quitte alors l'armée pour rejoindre la « bohème » de New York à Greenwich Village et au Lower East Side. Il y devient l'un des fondateurs du mouvement beat et passionné de jazz. En 1960, il est invité à Cuba par Fidel Castro, avec une délégation d'écrivains noirs, et sort un livre enthousiaste : *Cuba libre*.

Il a déjà connu une riche activité littéraire lorsqu'il publie *Le peuple du blues* en 1963, livre de maturité et œuvre charnière. Si certains le définissent comme une « histoire radicale du blues », parce qu'il comporte en effet des éléments historiques précieux, c'est néanmoins une exploration de la philosophie de la culture afro-américaine, dont il s'agit d'interroger le

sens et d'en tirer un certain nombre d'enseignements, sur le plan esthétique et éthique, c'est-à-dire une philosophie de la sensibilité, de la pratique et de l'action.

Le livre est divisé en 12 chapitres et se développe selon une progression, de l'émergence du blues à la scène jazz après le bebop, contemporaine de l'auteur. Il suit ainsi un mouvement dialectique à partir du moment originaire : l'arrivée des Noirs déportés d'Afrique en Amérique du Nord, au XVIIIe siècle.

Les deux premiers chapitres esquissent les contours de la condition du Noir en tant qu'esclave d'un type inouï. Le troisième en développe les conséquences dans l'évolution d'une musique propre aux Noirs, qui marque l'apparition de la conscience d'appartenir irrémédiablement à un monde nouveau.

Le quatrième chapitre montre le rôle crucial, si l'on ose dire, de l'acculturation religieuse des Noirs. L'adoption du christianisme n'alla pas sans réticences de la part des propriétaires blancs, mais fut encouragée par des missionnaires et offrit aux Noirs leurs premiers espaces-temps de relative autonomie. C'est là que certains thèmes occultes et des techniques musicales d'origine africaine survécurent sous couvert d'intégration à des thèmes et techniques musicales occidentaux à usage sacré.

Le chapitre cinq montre que, si le blues s'enracine dans l'expérience de l'esclavage, c'est l'émancipation, au lendemain de la guerre de Sécession, qui lui donna sa forme et son existence caractéristiques. L'émancipation entraînait, en effet, une prise de distance vis-à-vis de l'encadrement religieux des églises noires : le blues résulta de cette double émancipation relative, en accédant à un mode d'existence profane et en se débarrassant des oripeaux de formes musicales et de thèmes imposés.

Les chapitres suivants développent les différentes étapes du développement du blues, qui s'entrelace avec celui du jazz. Un moment déterminant sera l'accélération de l'industrialisation du Nord des Etats-Unis, stimulée par la guerre de 1914-18 (chapitre VIII). Pour la première fois, de façon massive, des Noirs quittent la société rurale du Sud pour occuper des emplois industriels et urbains. Plus encore, plus de quatre cent mille d'entre eux vont participer en Europe à l'engagement américain dans la première guerre mondiale. Tout cela modifiera profondément la conscience que les Noirs auront d'eux-mêmes et se traduira dans leur musique. Le jazz devient ainsi un genre distinct vers 1920.



The Old Plantation. Slaves dancing on a south Carolina Plantation, vers 1785-1795 attribué à John Rose, Beaufort County, South Carolina, Abby Aldrich Rockefeller Folk Art Museum, Williamsburg, Virginia, USA.

[Huddie William « Lead Belly » Ledbetter, *Take this hammer*, 1942, 2 :58]

« À chaque phase, les Noirs ont créé le genre de musique que leur dictait leur milieu social et psychologique. (...) L'effort que firent les Noirs pour parvenir à ne plus être, même dans ce domaine, à l'écart du courant dominant de l'Amérique blanche, est le thème central de ce livre. » [chapitre VI, p. 105]

LeRoi Jones mesure toute l'originalité de l'esclavagisme en Amérique, par comparaison avec les anciens systèmes d'esclavage : « Un Noir libéré, et il y en a eu un certain nombre même avant la prétendue Émancipation, restait toujours un ex-esclave. Sinon, qu'aurait-il donc fait ici ? » [chapitre I, p. 21]

L'esclavage antique était la conséquence logique du manque de courage guerrier de l'assujetti, dès lors privé de la condition d'homme libre mais non de son humanité. Or, l'esclavagisme moderne repose sur un déni préalable d'humanité et l'esclave noir n'aura même pas eu la chance de prouver sa valeur personnelle. La couleur de peau vient renforcer ce différend et en devient le stigmate.

Mais il y a plus, pour LeRoi Jones : la radicalité de cette condition reposera essentiellement sur la rencontre asymétrique entre deux conceptions du monde incommensurables. D'un côté, une compréhension de la destinée humaine fondée sur l'idée que le « bonheur », entendu au sens de bien être matériel (*comfort*), ne peut être atteint que

par l'enrichissement personnel et, de l'autre, l'idée que la destinée humaine est le jouet des Dieux. En dépit des efforts constants des Noirs pour se faire une place dans ce nouveau monde, ce choc initial se poursuivra dans ce que l'auteur appelle le « décalage culturel ».

« Ce sont les civilisations africaines, le maintien de certains de leurs éléments en Amérique, et le poids de la civilisation adoptive qui ont produit le Noir américain. C'est une race nouvelle. Je me propose de prendre systématiquement la musique comme élément de référence, tout simplement parce qu'à mes yeux l'évolution de la musique africaine et sa transformation en musique noire américaine (une musique nouvelle) reproduisent en microcosme tout ce processus. » [chapitre I, p. 27]

Cette musique, qui va engendrer le gospel, le blues et le jazz, puis le rhythm & blues et la soul, se présente comme le noyau, voire la matrice d'une culture nouvelle, tout à fait originale et absolument moderne : la culture afro-américaine, véritable phénomène de *créolisation*, au sens où l'entend l'écrivain Édouard Glissant.

LeRoi Jones souligne que l'acculturation des enfants d'Africains, nés esclaves aux Etats-Unis, fut beaucoup plus rapide et complète qu'en d'autres contrées des Amériques, où subsistent encore, jusqu'à aujourd'hui, comme en Guyane par exemple, des « africanismes » nettement reconnaissables. Des traits africains déterminent, bien entendu, l'originalité de la culture afro-américaine, qui resterait autrement inexplicable, mais ils se sont bien plus indistinctement fondus en elle qu'ailleurs et ont, en retour, eu une action profonde sur l'ensemble de la culture américaine.

C'est de ce creuset qu'est issu un type humain entièrement nouveau : le Noir américain et le surgen de sa culture propre, le blues. Le blues est donc le principal témoin de la profonde transformation d'esclaves Africains, ayant perdu leur liberté native, définitivement coupés de leur sol et de leur culture d'origine, en Américains descendants d'esclaves, nés esclaves sur le sol américain, devenus anglophones et qui ont hérité, dit LeRoi Jones, des idées sur le monde « d'une étonnante complexité » élaborées par leurs parents, confrontés aux « différences entre ce qui [leur] était naturel et ce qui [leur] a été imposé en esclavage. » [chapitre I, p. 26]

Du blues au jazz

Si la chanson de travail, d'origine Ouest-africaine, est apparue assez naturellement, il n'en fut pas de même du chant religieux. Car, l'Amérique protestante n'offrait pas les mêmes possibilités de syncrétisme à double-fond que permirent les contrées catholiques, où les saints venaient aisément recouvrir les divinités locales.

Dans les champs, tandis que les premiers esclaves se souvenaient de mélopées et de litanies africaines, leurs enfants les ont infléchies sur des thèmes américains, selon leur propre expérience, d'autant plus nécessairement que les thèmes sacrés africains et l'usage de tam-tams furent rapidement prohibés dans les plantations des Etats-Unis, là aussi à la différence des Caraïbes, par exemple.

« Seuls la religion (et la magie) et les arts non plastiques ne furent pas entièrement submergés par les concepts euro-américains. Ni la musique, ni la danse, ni la religion ne produisent d'objets : c'est ce qui les sauva. Il était presque impossible d'anéantir ces expressions non matérielles de la culture africaine. Et c'est là l'héritage le plus manifeste du passé africain, même aux yeux du Noir américain contemporain. » [chapitre II, p. 37]



Augustin Brunias, *Dances d'esclaves*, 1770, Musée d'Aquitaine, Bordeaux.

[Muddy Waters, *Just Make Love to Me*, 1954, 2 :54]

L'un des fondements majeurs des musiques afro-américaines provient d'un héritage africain authentique : le lien entre le rythme et la voix, l'intonation. Le Roi Jones explique que la complexité et la subtilité des rythmes africains tient au fait qu'ils ne forment pas seulement un code de communication mais aussi une retranscription, ouverte à l'interprétation de l'émetteur, de vocables entiers ! De là aussi la complexité du style harmonique africain au regard de la norme occidentale. La variabilité de l'intonation et l'ouverture à l'improvisation sont donc communs aux structures musicales africaines et afro-américaines.

« Dans les langues africaines, le sens d'un mot peut être modifié en en changeant la hauteur du son ou en déplaçant l'accent tonique — tout comme on peut, d'un léger glissement de la langue, transformer le mot ouais d'une réponse banale en un défi insolent. Les philologues appellent cette « combinaison de la hauteur et du timbre » le « ton significatif »,

et c'est un élément fondamental de la langue et de la musique d'Afrique occidentale qui s'est indiscutablement transmis aux Noirs du Nouveau Monde. » [chapitre III, p. 52]

De plus, la technique de l'antienne, l'exposition d'un thème par un soliste auquel répond le chœur, deviendra le principe même du jazz. En effet, le jazz est une conversation entre musiciens, dont les instruments sont la voix, qui exposent et partagent leurs émotions. Si, selon Schopenhauer, la musique est le langage de l'âme, alors la musique afro-américaine est, plus que tout autre, celui de l'âme plongée dans le bain glacé du monde moderne.

C'est l'émancipation des esclaves à la suite de la guerre de Sécession qui a rendu possible l'avènement du blues : il fallait, en effet, qu'en dépit d'une vie d'abord misérable et de toutes sortes de restrictions légales, sociales et économiques de ses nouveaux droits acquis, il soit possible au Noir de pouvoir arracher des moments de loisir et de solitude à l'effort de reproduction de son existence.

Progressivement, la vie individuelle du Noir désormais livré à lui-même s'insinua dans le chant de travail, au milieu des cris et des lamentations, coutumiers de l'ancien esclave. Le blues est l'expression de cette individualisation de l'existence du Noir affranchi, mais aussi de sa découverte d'un monde qu'il était désormais libre de parcourir et parfois contraint d'y errer pour chercher du travail. Il fera ainsi l'expérience des contradictions de la liberté.

« Même si sa naissance et son développement semblent liés en définitive au mouvement général de la masse des Noirs vers la culture centrale de ce pays, il a continué de trouver son inspiration et sa force émotive dans l'individu, dans ce que sa vie et sa mort comportent d'absolument personnel. » [chapitre VI, p. 107]

Il en découle l'extrême individualité des styles : à l'intérieur du cadre qui distingue cette musique, une chanson à douze mesures et trois phrases, à chaque chanteur correspond un blues différent. C'est ce qui le rendit si difficile à assimiler pour les musiciens blancs, qui ne savaient pas discerner d'abord ces différences et cherchaient à reproduire une idée uniformisée de ce qu'ils entendaient.

« Ragtime, dixieland, jazz, tous ces mots sont américains et, partout dans le monde, évoquent les États-Unis. Mais le mot blues se rapporte directement au Noir et aux liens personnels qui le rattachent à l'Amérique. (...) Le blues, lui, exprime l'expérience même du Noir. De toute la musique qu'il a créée, c'est la seule à laquelle on ne peut attribuer une signification plus générale que celle qu'il lui a initialement donnée. » [chapitre VII, p. 146]

LeRoi Jones en déduit même avec logique qu'il est impossible au Blanc de comprendre le blues et d'apprendre à le jouer, car il ne peut à l'évidence partager l'expérience singulière du Noir américain. Les fans d'Éric Clapton apprécieront !

Le jazz est l'agent et le fruit de l'universalisation de l'esprit afro-américain. En effet, le jazz aurait résulté d'un certain retour, plus ou moins forcé, des musiciens noirs et créoles de la classe moyenne, affranchis et assimilationnistes, vers la musique de ceux qu'ils affectaient d'ignorer : les Noirs des classes populaires du Sud et des faubourgs ouvriers du Nord, affranchis et non assimilés, jouant et écoutant du blues.

Les Noirs qui se voulaient « citoyens » et « blancs » avaient cherché à assimiler la musique de tradition européenne et ses techniques d'orchestre. Il en résulta des musiques de

fanfares et de bal démarquées des marches, quadrilles, valse, scottishs, polkas, etc., et surtout le ragtime, imitation de musiques blanches parodiant le jeu des Noirs !

Mais, sous l'effet des lois ségrégationnistes, les efforts d'assimilation des Noirs de la classe moyenne furent stoppés. Ils revinrent alors vers leurs « frères » restés pauvres. L'apport du blues aux musiques pour orchestres de divertissement « honnêtes » engendra le jazz, qui embrassa tout le spectre de la diversité d'expérience que les Noirs de toutes conditions avaient désormais de l'Amérique.



Bessie Smith

[Bessie Smith, *Put it right here (or keep out there)*, 1928, 3 :04]

Car, le commencement du XXe siècle, avant la dépression de 1929, a vu les Noirs passer de la condition quasi exclusive d'ouvriers agricoles ou de petits propriétaires confinés dans le Sud à celle d'ouvriers et, pour certains, d'artisans, commerçants, de professions libérales ou pasteurs, dans les grandes cités industrielles du Nord : Chicago, Detroit, etc.

Le blues y connut alors une certaine fortune, notamment grâce aux « race records », dont le label Okeh, qui enregistra pour la première fois une chanteuse noire, Mamie Smith, en 1920, et le succès de grandes artistes de scène comme Bessie Smith (décédée prématurément en 1937). Ce fut la période du blues dit « classique », dominé par les femmes.

La dépression de 1929 a brisé cet élan. Le blues retourna pour longtemps à l'univers domestique, tandis que le jazz prenait son essor. La nouveauté du jazz tient à cet élargissement de l'existence des Noirs des Etats-Unis, incluant des interactions également plus variées avec les Blancs. Ainsi porteur d'universalité, le jazz est devenu la musique la plus moderne issue de la culture américaine.

« Sans le jazz, la classe moyenne noire n'aurait pas eu de musique, et le Blanc n'aurait pas eu accès au blues. Mais le jazz a su refléter non seulement le Noir et son Amérique mais aussi une Amérique blanche. » [chapitre X, p. 222]

Mais, après de brillants débuts, la popularité croissante du jazz ne tarda pas à produire des alliages de moindre valeur, à mesure que les grands orchestres et les arrangeurs prenaient de l'importance. Cette tendance s'est amplifiée avec la prolifération d'orchestres exclusivement blancs, destinés au public de classe moyenne qui peuplait la plupart des salles et achetait des disques. Des années 1930 aux années 1940, le « swing » le plus commercial submergea le marché du divertissement et pesa même sur des musiciens noirs plus exigeants, tel Duke Ellington.

Or, coïncidant encore avec la guerre, l'esprit afro-américain connut un nouveau moment de négativité féconde et d'approfondissement. Fondé par Thelonius Monk, Dizzy Gillespie, Charlie Parker et Bud Powell, le bebop réaffirma une différence radicale. Ce qui amena en même temps les musiciens noirs à se rapprocher des avant-gardes culturelles d'Amérique et d'Europe. Un Charlie Parker n'hésitait plus à sortir de Harlem pour aller résider à Greenwich Village et se mêler à la « bohème » des hipsters. Pour la première fois, des Noirs et des Blancs se reconnurent une destinée commune et partagèrent une même sensibilité.

Le bebop fut très mal accueilli par les critiques de jazz, dont l'écrasante majorité venait de la petite bourgeoisie blanche. C'était en effet une franche remise en cause de la formation de compromis que constituait le swing de grand orchestre arrangé, devenu une musique tout public sans aucun relief. Dès la fin des années trente, on opposait au bebop un « dixieland » reconstitué et des polémistes montèrent un faux débat sur ce qu'était le « vrai » jazz. On sait quelle fortune eut l'importation de cette « guerre culturelle » à Londres, dans les années 1950, opposant « *trads* » et « *modernists* », et qui suscita même des rixes.



Thelonious Monk et Howard McGhee à Minton's Playhouse, vers Septembre 1947, Photographiés par William P. Gottlieb

[Thelonious Monk, *Well you needn't*, 1951-52, 2 :59]

Du cool à la soul : les racines de l'esprit *Modernist*



Miles Davis, vers 1958, photo : Esmond Edwards.

[Miles Davis, *Venus de Milo*, 1956, 3 :10]

Miles Davis, qui était d'abord un bopper, stylisa avec une froideur réfléchie le dédain des conventions vides de la bonne société blanche, que les musiciens de jazz partageaient désormais avec les artistes et les intellectuels avant-gardistes. Et ce fut le *cool*, dont il demeura musicalement la seule incarnation véritable et qui s'exprimait jusque dans ses costumes italiens sur mesure, anticipant sur l'attitude que les Mods systématiseront.

« Cool qualifiait à l'origine une réaction déterminée vis-à-vis du monde, un rapport déterminé d'un homme à son environnement. Être cool (frais), c'était, au sens le plus accessible, être calme, impassible même, devant l'horreur que le monde pouvait réserver à tout instant. Pour les Noirs, cette horreur pouvait être tout simplement l'état d'esprit sinistrement prévisible de l'Amérique blanche. D'une certaine manière cette façon calme ou stoïque de réprimer sa souffrance est aussi vieille que l'entrée du Noir dans la société de l'esclavage ou que l'acceptation pragmatique par l'Africain du Dieu de son ravisseur. (...) Vis-à-vis d'un monde fondamentalement irrationnel, le rapport le plus justifié est la non-participation. » [chapitre XII, p. 305]

L'idée *soul* fut d'abord l'étendard des héritiers du bebop, les hard boppers des années 1950-60, qui, lassés de la superficialité d'un « cool » pour beatniks, revisitèrent

systématiquement dans leurs racines des inspirations plus spirituelles, comme celle de Mahalia Jackson. Ils suivaient l'exemple de Ray Charles, qui faisait alors la synthèse du rhythm & blues et du gospel, en déplaçant à la scène l'orgue des églises et en célébrant l'amour profane à la place de l'amour sacré. Mais, selon LeRoi Jones, le hardbop s'est perdu dans le formalisme et c'est plutôt de l'évolution populaire du rhythm & blues qu'est venu le salut.

[Ray Charles, *Doodlin'*, 1957, 5 :55]



Ray Charles

[Ray Charles, *Mary Ann*, 1957, 2 :50]

« Le passage de cool à soul est une forme d'agression sociale, un effort pour plaquer sur un ordre social « dépourvu de sens » un ordre qui donnerait de la valeur à des éléments de l'existence autrefois jugés sans valeur et même honteux. Cool correspondait à une non-participation, soul correspond à un « nouveau » système, c'est une tentative de renversement des rôles dans la société grâce à une redéfinition des critères de valeur. Le « Noir nouveau » des années vingt avait commencé, mais par défense, à célébrer les attributs de sa « négritude » ; le « frère d'âme » (soul brother) cherche, lui aussi, à refondre l'ordre social à sa propre image. Être blanc cesse alors d'être « bon », comme le disait le vieux blues, mais devient un handicap puisque cela empêche d'avoir « l'âme » noire. » [chapitre XII, p. 312-13]

On voit bien en quoi la soul a pu ensuite devenir la musique d'une jeunesse européenne moderne, qui, lors des années 1960, dans un monde d'après-guerre encore en reconstruction, avait soif de sens et de valeurs nouvelles, ouvertes à l'affect, en l'absence desquelles la génération précédente s'était laissée conduire à la catastrophe et dont l'aveuglement persistait dans la guerre froide.

Après guerre, le blues ne pouvait demeurer secret sans sombrer dans le folklore. Sa vie s'est perpétuée grâce au jazz et, tout particulièrement, au renouveau vital apporté par le bebop, puis le rhythm & blues et sa transposition en rock'n'roll.

Le jazz, de son côté, a continué d'approfondir et de nourrir l'esprit du blues par le bebop, le hardbop, le cool de Miles Davis et, enfin, le renouveau de l'art de l'improvisation, c'est-à-dire de la spontanéité contre l'arrangement, par Ornette Coleman et Cecil Taylor.

Or, d'après LeRoi Jones, le renouveau qu'ils instaurent n'est pas, comme le « jazz progressiste », une tentative théorique ; c'est le fruit d'une position existentielle, nourrie des incessants bouleversements historiques dans lesquels leur génération a grandi, comme les Blancs. Mais, s'y ajoute la singulière profondeur de la condition des Noirs américains, occidentalisés et cependant marqués par la ségrégation et l'esclavage. C'est ainsi que l'improvisation remise au centre du jeu se rattache aux racines les plus authentiques du blues ; elle les rend plus intelligibles en les portant au plus haut degré de liberté artistique.

« En un sens, il était juste de dire des adeptes du jazz moderne naissant que c'étaient des « cultistes ». Leur musique, le bebop, était une manifestation du profond sentiment de non-conformisme éprouvé par nombre de jeunes Américains, noirs ou blancs. Et pour beaucoup de Noirs, le fait d'être trouvés « bizarres » ou « profonds » par la majorité des Blancs était aussi satisfaisant que divertissant et rehaussait intellectuellement et psychologiquement leur isolement traditionnel. Le « culte » des boppers était de protection en même temps que de révolte. Les accessoires prestigieux que beaucoup d'entre eux portaient avec la tenue de ville habituelle du Noir (et je veux parler ici des jeunes enthousiastes du bop et pas seulement des musiciens) étaient à leurs yeux un moyen d'afficher qu'ils n'étaient ni des nègres de maison ni des nègres de culture. C'est un sentiment voisin qui poussa beaucoup de jeunes Noirs à s'exiler en Europe, mais c'est aussi la conscience qu'ils avaient prise de la stérilité rudimentaire de la culture qu'on leur avait toujours enseigné à convoiter. Ils

cherchaient à créer une méta-culture aussi séparée de l'autre que celle de leurs grands-parents, mais qui serait le fruit de la sensibilité évoluée du citoyen noir moderne à qui les symboles socioculturels de la pensée occidentale étaient familiers. Leur barbiche, leur béret et leurs lunettes avaient une signification indirecte, comme le veut l'histoire sociale, et étaient aussi hautement symboliques que l'avait été la nomenclature hébraïque dans les spirituals. Ils étaient la marque d'une certaine façon de penser, la satisfaction d'un besoin social qui n'était plus si obscur. En adoptant certains critères de l'anticonformisme occidental, ces Noirs trouvaient un substitut émotionnel à trois siècles d'anticonformisme involontaire constamment réaffirmé par la couleur de leur peau. » [chapitre XII, p. 289-90]

Ainsi se mettent en place les conditions existentielles et spirituelles qui vont rendre possible le mouvement Mod en Grande-Bretagne : une stylistique musicale et vestimentaire liée à un *ethos*, c'est-à-dire une façon d'être au monde, qui produit une éthique de la dignité capable de surmonter des manières d'être héritées et subies inconsciemment (*habitus*, au sens de Pierre Bourdieu).

Le blues, comme ensuite le jazz, le rhythm & blues et la soul furent l'objet, aux Etats-Unis, d'une constante dénégation en tant que « race music », tout en étant exploitée commercialement. Et cela, aussi bien de la part des Blancs que de la classe moyenne noire, laquelle ne voulait rien savoir de ce que supposait sa couleur de peau et ne souhaitait rien d'autre que de la faire entièrement oublier.

« Mais du point de vue positiviste comme du point de vue religieux, l'adaptation nécessaire au Noir pour s'incorporer véritablement à la société blanche supposait qu'il renie avoir jamais été autre chose qu'américain et de culture américaine. (La rançon cruelle de ce genre de situation est l'état d'esprit socioculturel de l'Amérique d'aujourd'hui dans laquelle les choses mêmes ayant servi à édifier sa culture propre dans ce continent sont celles que la majorité des Américains craint et méconnaît le plus !) » [chapitre IX, p. 193]

Ainsi, bien qu'Elvis Presley, par exemple, aimât sincèrement la musique des Noirs et aussi les Noirs eux-mêmes, il n'en allait pas de même de son entourage et de la presque totalité de son public ! Le rock'n'roll n'est devenu une musique populaire aux États-Unis que par le truchement de musiciens blancs qui, parfois malgré eux, ont rendu possible la dénégation de son origine afro-américaine.

Il en alla de même du jazz : l'extrême popularité du swing tenait essentiellement à celle d'orchestres blancs, comme ceux de Benny Goodman ou de Glenn Miller. Or, ce seront des musiciens de Soho à Londres et leur public qui, à la fin des années 1950, vont, dans le sillage du bebop, redécouvrir et faire reconnaître dans le monde le blues en tant que musique des Noirs. C'est ainsi que cette musique spécifique, reléguée dans son pays à une semi-clandestinité, acquit une audience mondiale.

Ce sera là le creuset du mouvement *modernist* britannique, d'où sortiront nombre de musiciens blancs marquants du mouvement Mod : Alexis Korner et Cyril Davies, qui ouvrent en 1957 The Blues and Barrelhouse Club, où ils font jouer des musiciens de blues originaux (Champion Jack Dupree, Muddy Waters, Otis Spann...) et fondent leur formation, The Blues Incorporated en 1961 ; ils lanceront ainsi Charlie Watts, Jack Bruce, Long John Baldry, Paul Jones, Art Wood, et rallieront dans leurs soirées Brian Jones, Eric Burdon, Mick Jagger, Keith Richards, Rod Stewart, John Mayall, Zoot Money, Jimmy Page, Graham Bond...

Ils ont ainsi formé le noyau du mouvement, d'où sortiront des groupes de « blue eyed rhythm & blues », tels que Yardbirds, Graham Bond Organization, Rolling Stones, Animals, Steampackett, Zoot Money and the Big Roll Band, Downliners Sect...

Mais il y aura aussi une veine issue du jazz, avec The Blue Flames et Georgie Fame, Brian Auger et Julie Driscoll...



Alexis Korner's Blues Incorporated (avec Mick Jagger).

[Alexis Korner's Blues Incorporated, *National Defense Blues*, 1959, 2 :14]

Pour comprendre ce phénomène, il faut savoir que les musiciens noirs furent très tôt bien accueillis en Europe (à Londres, Paris, Berlin et Hambourg, tout particulièrement) et se souvenir que le jazz devint, pendant la deuxième guerre mondiale, un signe de ralliement de la jeunesse antifasciste, par exemple en France avec les zazous et jusqu'à l'intérieur de l'Allemagne nazie. Que les musiciens fussent noirs ne leur conférait alors que plus d'aura.

La Grande Bretagne, la France et l'Allemagne étaient certes des nations colonialistes, avec ce que cela supposait de prétention à la « supériorité raciale », mais la séparation entre les peuples y fut progressivement moins absolue que dans un régime strictement esclavagiste comme l'était l'Amérique jusqu'en 1865.

Dès le début du XXe siècle, les avant-gardes artistiques se référaient très positivement aux cultures africaines noires, tout particulièrement dans les arts plastiques. Les fauvistes, les expressionnistes, les cubistes, les dadaïstes et les surréalistes voyaient dans la sculpture noire africaine une source d'inspiration plus riche et profonde que l'héritage gréco-romain imposé par l'académisme.

On se souviendra aussi du succès retentissant de la Revue Nègre, à Paris, avec Joséphine Baker, à partir de 1925, ainsi que de l'engouement pour les musiciens Noirs dans les mouvements modernistes des « années folles » (garçonnes, *flappers*, *Bright Young Things*, cabarets berlinois...).

Plus encore, pendant et peu après la guerre, les G.I. étaient adorés des jeunes européens, tout particulièrement des Anglais, dont la gratitude ne regardait alors pas à la couleur de peau. Cette admiration éperdue pour leur héroïsme, leur élégance nonchalante et nette à la fois, leurs qualités athlétiques, en fit les dieux des salles de danse. En outre, les G.I. noirs apportèrent des disques de jazz et de rhythm & blues avec eux ; ils les faisaient jouer par les disc-jockeys en Europe.

Tout cela conditionna la connaissance et la réception exceptionnellement favorable de la musique afro-américaine en Europe après la guerre et l'adulation dont les musiciens noirs y furent alors l'objet arracha définitivement leur culture au ghetto, en secouant les hiérarchies culturelles et sociales. Les jeunes des classes populaires britanniques, qui avaient été enfants après la guerre, étaient ainsi préparés à entrer profondément en empathie avec l'esprit afro-américain.

En effet, ils connaissaient une société où les classes sociales étaient encore séparées à l'extrême, presque comme des « races » différentes. Mais cette séparation était rendue insupportable après la guerre à cause des promesses de démocratisation impliquées par la solidarité dans le combat et qui venaient de se concrétiser par la réforme du système scolaire, destinée à abolir les barrières de classes autrefois instituées par des cursus entièrement distincts.

L'aspiration au modernisme était donc particulièrement forte dans un pays encore conservateur (y compris du côté du parti travailliste), où ces promesses se heurtaient à la résistance de ce qu'elles devaient abolir. La culture afro-américaine fut alors intimement comprise et accueillie par une jeunesse qui y découvrait l'expression de ses propres sentiments de frustration, mais aussi une vitalité qui la propulsait hors d'une société tournée vers le passé d'un Empire déchu.

Ainsi un soi-disant « Mod » un tant soit peu raciste est-il une contradiction vivante (s'il est vrai qu'il fut Mod, Eric Clapton en constitue, par exemple, un cas extrême) ; c'est un individu qui, consciemment ou non, falsifie une identité qu'il s'arroge, sans rien comprendre à ce qui la fonde et constitue sa raison d'être.

Bibliographie indicative complémentaire :

Anderson, Paul « Smiler », *Mods. The New Religion. The Style and Music of the 1960s Mods*, London, Omnibus Press, 2013

Barnes, Richard, *Mods !*, London, Plexus Publishing Limited, 1979

Jones, LeRoi, *Le peuple du blues. La musique noire dans l'Amérique blanche*, traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard, Paris, Gallimard, 2013 (1997, 1968 pour la traduction).

Malson, Lucien, *Histoire du jazz et de la musique afro-américaine*, Paris, Seuil, 2005
(réédition revue et augmentée de l'ouvrage paru dans la collection 10/18, U.G.E., 1976)

Savage, Jon, *Teenage. The creation of Youth. 1875-1945*, London, Chatto & Windus, 2007

Sers, Philippe, *La révolution des avant-gardes. L'expérience de la vérité en art*, Paris, Hazan, 2012