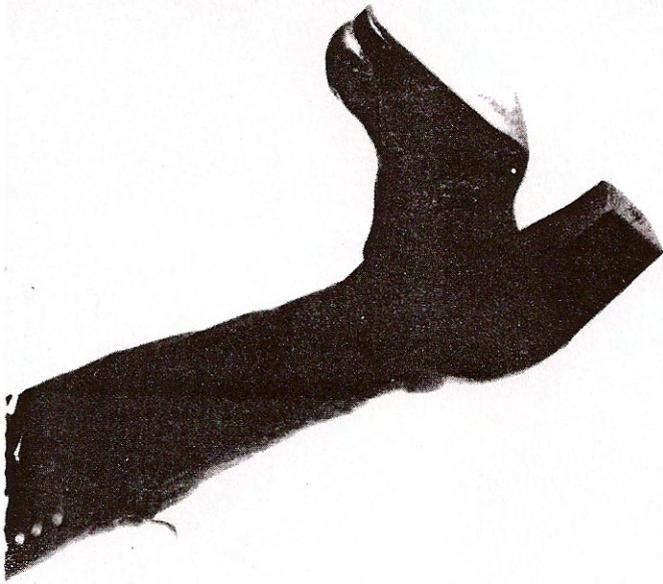




sans le ■  
**noir,**  
il n'y a plus d'■  
**espoir**

Sly Stone saisi en plein vol icarien par l'objectif de Richard Avedon, en 1973.



**Même s'il existe aujourd'hui une musique, dépigmentée et anesthésiée, du nom de r'n'b, le rhythm'n'blues, lui, est bien mort. Signe d'une époque où, depuis Reagan, les disparités sociales ont déchiré la communauté afro-américaine en classes distinctes, accélérant la dispersion de l'héritage et la condamnant à se nier ou, à l'inverse, à se mettre hors-jeu. Descente dans les tréfonds de l'univers mental afro-américain, unique moyen de vérifier que les meilleurs musiciens noirs, de Robert Johnson à D'Angelo, ont toujours raconté la même histoire : la leur. Par Francis Dordor**

L'idée longtemps cajolée selon laquelle, aux Etats-Unis, un Noir ne peut assurer son ascension sociale qu'au moyen du sport ou de la musique semble n'avoir plus grande pertinence aujourd'hui. L'heure est à "l'assimilation" et les banlieues cossues d'Amérique se peuplent gentiment d'une "black upper middle class" repue et intégrée. Signe des temps, les journaux réservés aux "gens de couleur", comme *Ebony*, n'ont jamais consacré autant d'articles aux cosmétiques, à la chirurgie esthétique, à cette industrie du camouflage dévolue à minimiser les particularités physiques africaines d'une clientèle aisée, soucieuse de se débarrasser une fois pour toutes de cette négritude comme d'une vieille et rance damnation.

Le plus ironique concerne la musique. Autrefois, le rhythm'n'blues désignait la catégorie musicale la plus explicite du point de vue ethnique. Sous l'appellation R&B s'échappait l'émanation brute et stylisée d'une communauté dont les aspirations, les hantises, les rêves et les désirs s'exprimaient en grooves fondants et extases de gorge. Evangile de bordel, pornographie de la grâce divine, le rhythm'n'blues révélait la toute-puissance de ces nouveaux apôtres hypersexués en costumes de caïds de casino, armés d'une morale aussi complexe que paradoxale. Ray Charles, Sam Cooke, James Brown, Otis Redding, Joe Tex, Ike Turner, Sly Stone, Al Green... Acteurs d'une transgression symbolique spartakiste, ces parrains noirs ont

mené aux portes d'une "fantaisie sans limite ceux qui vivent au quotidien dans un labyrinthe d'interdits", comme l'écrivait Greil Marcus dans *Sly Stone, The Myth of Stagger Lee*.

Or, aujourd'hui, par r'n'b on entend un genre dont la caractéristique essentielle est l'absence de couleur. Si le nez de Cléopâtre a pu changer le cours de l'histoire, celui, refait, de Michael Jackson aura eu une incidence notable sur l'évolution du rhythm'n'blues. Cette retouche esthétique, dans ce qu'elle induisait de négationnisme appliqué à soi-même et à l'histoire de son propre clan, n'aura fait qu'accompagner une dépigmentation musicale progressive nous amenant à fréquenter des ersatz indifférenciés, tels les récents Mary J. Blige ou Eric Bennett, qui sont à Aretha Franklin et Marvin Gaye ce qu'Elisabeth Guigou est à Rosa Luxemburg et Dominique Strauss-Kahn à Jean Jaurès.

Pâleur rose et fadeur beige : le monde perd ses couleurs. Victor Segalen n'annonçait-il pas au début du siècle l'avènement du Royaume du Tiède, "ce moment de bouillie visqueuse sans in-égalité, sans chutes, sans ressauts, figuré d'avance grossièrement par la dégradation du divers ethnographique"? Nous y sommes.

Dans le cas spécifique de la musique afro-américaine, cet affadissement n'est pas sans conséquence, puisque la couleur noire, par la grâce (ou la disgrâce) d'une différenciation raciale longtemps institutionnelle, aura souvent fourni aux musiciens la substance même de leur

création. Moteur d'une recherche personnelle et motif d'une prise de conscience collective, la peau noire aura contraint ceux qui la portent à faire l'expérience d'une fatalité fécondante et confié aux plus téméraires (de Marcus Garvey à KRS One) une mission.

Si l'on compare l'affirmation contenue dans certaines chansons de James Brown ("Say it loud I'm black & I'm proud" – "Dites-le fort, je suis noir et j'en suis fier"), de Curtis Mayfield ("We people who are darker than blue" – "Notre peuple, plus sombre que le bleu"), d'Aretha Franklin ("Young, gifted & black" – "Jeune, doué et noir") avec le propos insignifiant, anesthésié, des nouveaux chanteurs de r'n'b, on peut effectivement penser, comme le suggère le journaliste noir américain Nelson George (biographe de Michael Jackson), que le rhythm'n'blues est mort.

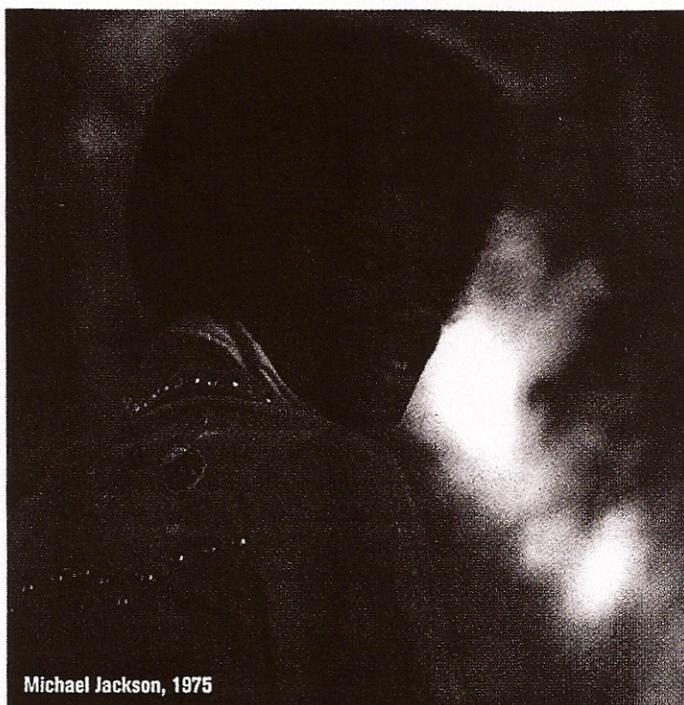
Selon lui, les progrès sociaux enregistrés depuis les années Reagan ont créé d'importantes disparités au sein de la communauté noire américaine. L'enrichissement d'une certaine frange et la stagnation économique des autres ont eu pour conséquence le déchirement d'un tissu culturel dont l'unité avait jusqu'alors favorisé l'émergence des principaux courants musicaux du siècle.

Des années 20 à nos jours, chaque décennie a vu un nouveau genre populaire apparaître : le blues et le jazz avant la Seconde Guerre mondiale et, depuis, le rhythm'n'blues dans les années 40, le rock'n'roll dans les années 50, la soul dans les sixties, le funk dans les seventies ●●●

●●● et le rap à partir des eighties (puis, à une moindre échelle, la house et la techno). Cette soif permanente de modernité a toujours été déclenchée par l'envie de reconquérir une formulation qui soit propre à la communauté, qui puisse en raffermir l'identité. Elle répondait également au besoin d'élargir un espace créatif aussi vaste et disponible que se révélait restreint celui du social et du politique. Que l'aventure du free-jazz et, simultanément, l'opération de séduction orchestrée par Tamla Motown équivalent aux heures les plus âpres de la lutte pour les droits civiques n'est pas fortuit. L'une et l'autre de ces postures correspondent aux deux tendances qui depuis toujours ont siégé au cœur du débat du monde afro-américain : développement séparé ou assimilation ? Ces conceptions inspirées des pensées divergentes de Booker T. Washington et de W.E.B. Du Bois qui, au début du siècle, initièrent les premiers mouvements pour le progrès social des Noirs, dont le célèbre Naac (*National association for the advancement of colored people*), n'étaient en réalité que deux façons de poser la même question : comment sortir la communauté de l'ornière dans laquelle les Blancs la maintiennent depuis l'abolition de l'esclavage ?

Le label Tamla Motown, sa devise œcuménique (*"Le son de la jeune Amérique"*), ses vedettes élégantes (Diana Ross et les Supremes, Marvin Gaye, les Temptations) et sa politique artistique de franchissement des frontières inaugurèrent une nouvelle ère marquée par deux phénomènes convergents. Celle du *crossover*, dont l'apothéose létale sera atteinte avec Michael Jackson et le nouveau r'n'b ; celle du capitalisme noir, qui deviendra la norme dans le rap, avec des structures autonomes tel que Death Row.

Berry Gordy, fondateur de Motown, a réussi entre 1960 et 1980 à concilier par la musique et son économie les deux philosophies, assimilation et développement séparé. Le label de Detroit fut longtemps considéré comme un modèle d'entreprise afro-américaine, tandis que le succès remporté par ses artistes profitait à l'ensemble de la communauté, en valorisant l'image à l'extérieur. Les disques, brillants et produits à cadence industrielle, étaient chargés de tant d'énergie positive, il s'en dégageait un tel



Michael Jackson, 1975

**Si le nez de Cléopâtre a pu changer le cours de l'histoire, le nez refait de Michael Jackson aura eu une incidence notable sur l'évolution du rhythm'n'blues : aujourd'hui, par r'n'b, on entend un genre dont la caractéristique essentielle est l'absence de couleur.**

à la charge érotique hautement sophistiquée n'aspirait qu'à une seule chose : rejoindre le rêve américain et s'y fondre intégralement.

A cet instant précis, la fatalité raciale de la musique noire américaine a commencé à se commuter en coquetterie saltimbanque. Tamla Motown, mieux qu'aucun autre label, aura "joué" l'intégration avant que celle-ci ne devienne réelle. Dans son sillage s'engouffrèrent d'autres labels, dont Philadelphia International, du duo Gamble & Huff qui, au milieu des seventies (avec MFSB, les Three Degrees et The Trammps), annonçait l'avènement du disco. Des stations de radio noires réputées, comme Kiss FM à Boston, évoluèrent dans le même sens et diluèrent progressivement leur programmation, abandonnant la spécificité black au profit d'une couleur d'antenne beige, obtenue à base de ballades romantiques signées Lionel Richie ou Kenny Rogers, de soft-funk

par Earth Wind & Fire et Hall & Oates et de disco – genre indéfini, sexuellement, racialement et politiquement. Exit Cameo, Chairmen Of The Board, les Isley Brothers, les O'Jays et Swamp Dogg. Les divas trop noires, trop sexuées, trop gueulardes comme Millie Jackson, Etta James, Yvonne Fair ou Betty Davis pouvaient aller se rhabiller.

Il ne restait à Michael Jackson qu'à se rectifier le nez, à utiliser des onguents de dépigmentation, à enregistrer des disques irrésistibles et mutants comme *Off the wall* pour que s'ouvre le règne du Nègre beige, assimilé, inoffensif, amnésique, facile à cloner. Il suffisait de changer le nom pour en perpétuer le commerce : Johnny Gill, Gerald Aston, Chico DeBarge, Boyz II Men.

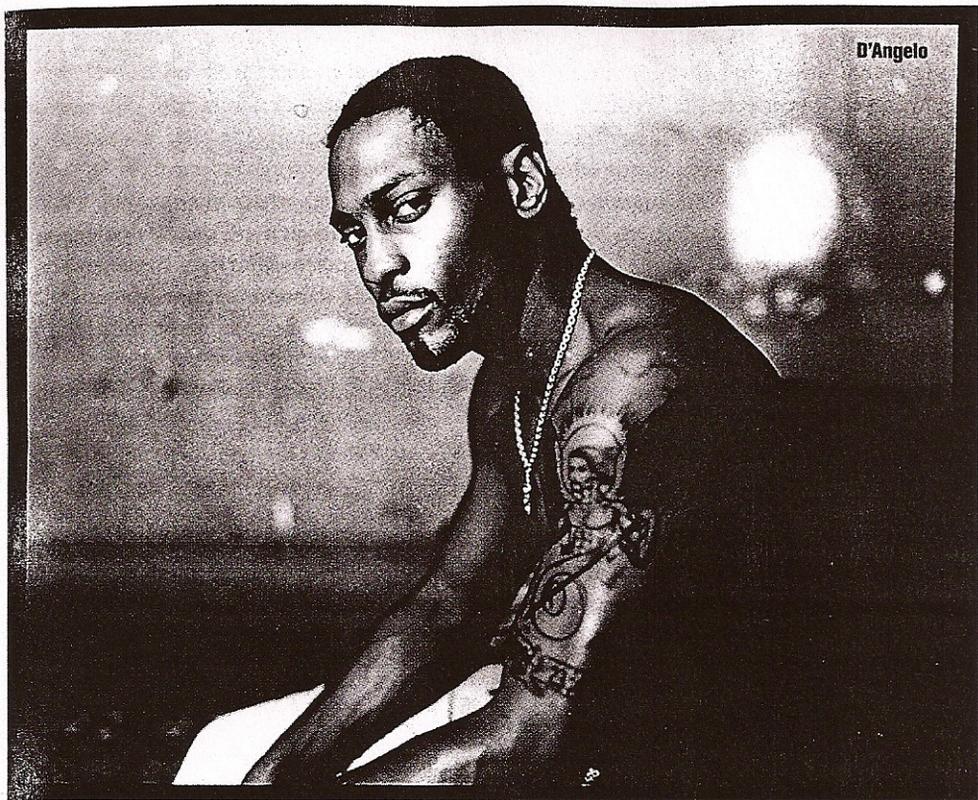
Le r'n'b nouveau est l'aboutissement d'un processus de dispersion d'un

héritage familial. Sa réalité, artistique et sociale, sous-entend un troc faustien : soul contre bien-être matériel, origine contre mirage de l'intégration, racisme contre politiquement correct. Le changement fut radical, entraînant rapidement la disparition de tous les labels indépendants et des radios spécialisées ainsi que l'instauration d'un certain néant artistique – qui se prolonge encore. Tamla Motown vit désormais sur sa réputation et son fonds de catalogue. Les autres (Stax, Invictus, Philadelphia...) ont coulé. Le baiser de l'Amérique au *soul brother* défrisé avec des lentilles bleues fut vraiment trop mortel.

On le sait, la logique de l'Amérique est impitoyable. Rien ne résiste à son pouvoir d'attraction. Y résister revient d'ailleurs à se condamner soi-même. Ceux qui n'adhèrent pas à son idéal d'efficacité et de richesse n'ont rien à y faire. Le malheur n'existe que pour ceux qui ne savent pas se montrer dignes des possibilités infinies que ce pays offre à tous. *"C'est comme si le Jugement dernier avait déjà eu lieu. Les bons ont été jugés bons, les autres ont été relégués"*, écrit Baudrillard dans *Amérique*.

L'antagonisme – racial, politique, sexuel – y est devenu aussi incongru que les robes à crinoline d'*Autant en emporte le vent* le sont à Venice Beach. Ce pays fonctionne comme une machine à exorciser l'origine et l'histoire. Le massacre des Indiens et l'esclavage sont des réalités négatives dont il a pu s'émanciper grâce au cinéma, grâce aux dispositions légales (réserves, droits civiques, quotas) et par la consolation matérielle offerte à ceux qui, au sein des

© Extrait de l'album Forever Michael.



minorités concernées, souhaitaient rejoindre le mirage de l'intégration. Les identités se sont dissoutes dans ce bain d'optimisme, d'oubli, d'opportunités individuelles.

Parcourir au hasard le vaste catalogue de la musique noire américaine du XX<sup>e</sup> siècle suffit à comprendre que l'affirmation de soi, de l'identité, y a toujours tenu une place essentielle. C'est à la première personne du singulier que s'est chantée la geste du peuple noir. Pourtant, dans *I'm a hoochie coochie man* (Muddy Waters), *Hold on I'm comin'* (Sam & Dave) et *I'm that type of guy* (LL Cool J), le je est autre. Jusqu'à la fin des années 60, le monde du rhythm'n'blues s'est bâti sur une idée de destin commun. Même lorsque les chansons parlent d'autre chose – d'amour ou de Cadillac –, l'ardeur qui les anime semble largement dépasser leur sujet. Dans *Hold on I'm comin'*, l'un des grands classiques de la soul, le je s'enivre de l'intensité que l'attente amoureuse peut susciter pour chacun. Mais il semble également se nourrir de la possibilité d'un salut collectif pour la communauté. Ce double entendement qui a culminé dans les sixties finira par disparaître. Les choses deviendront ensuite plus claires. Trop claires sans doute.

**Le r'n'b nouveau est l'aboutissement d'un processus de dispersion d'un héritage familial. Il résulte d'un troc faustien : soul contre bien-être matériel, origine contre mirage de l'intégration, racisme contre politiquement correct.**

Le changement d'époque se produit en avril 68, avec l'assassinat à Memphis du révérend Martin Luther King, quelques mois seulement après le décès accidentel d'Otis Redding. Ces figures nobles agissaient, chacune à sa façon, dans le sens de la cohésion de la communauté noire et de son "avancement". Leur disparition ouvre une ère de grande confusion, artistique et politique.

Amertume, colère et perte de confiance envers l'Amérique se retrouvent dans certains disques comme *What's going on* de Marvin Gaye, *Back stabbers* des O'Jays, *Smiling faces* des Temptations et surtout *There's a riot goin' on* de Sly & The Family Stone. Prophétique en ce qu'il annonce l'avènement du minimalisme hardcore sur lequel le rap va s'appuyer, ce disque aura inspiré à Greil Marcus le plus flamboyant chapitre de son fameux *Mystery train*, évoquant "la confession d'un homme qui parle au-delà de lui-même, qui s'est retrouvé piégé par les limites dont il refusait d'admettre l'existence jusqu'alors, (...) piégé par la dope, (...) par la répression qui renvoie l'homme et la femme noirs à leur fuite, à leur exil, à la morgue." C'est un retour à la case départ que nous chante en effet Sly Stone. Une case ressemblant étrangement à celle de l'oncle Tom, l'électricité et le téléphone en plus. ●●●

Dans son texte, Marcus identifie Sly le magnifique à Stagger Lee, le Jesse James noir, l'anti oncle Tom, dont l'histoire violente, située à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, hante l'imaginaire afro-américain. Il sera immortalisé dans une chanson reprise par un grand nombre d'artistes du blues et du rhythm'n'blues, la plus célèbre demeurant celle de Lloyd Price en 1959. Stagger Lee a tué Billy Lion, un autre Noir, pour une histoire de chapeau. Cet acte suffit à faire de lui un marginal fondamental qui a transgressé la loi en assassinant un homme et n'a pas hésité à tourner le dos à sa communauté en enlevant la vie à un frère de couleur.

La légende de Stagger Lee entame l'historique de la révolte individualiste et matérialiste du Noir américain que le gangsta-rap a actualisé. Comment ne pas retrouver Stagger Lee sous les traits de Tupac Shakur, Ice T ou Snoop Doggy Dogg ? Leurs mœurs orgueilleuses et égocentriques, leur individualisme frimeur, la morgue que leur inspirent les lois et les convenances d'un pays où le jeu est faussé, l'hypocrisie dominante, en ont fait des héros populaires dont le prestige ne peut qu'augmenter dès lors que la prison ou la mort les guettent. Ils sont l'image outrancière, bravache, désespérée de cette liberté absolue, inaccessible, qui taraude l'âme du peuple noir depuis son débarquement forcé dans le Nouveau Monde. Puisque la nostalgie leur est interdite et que la réalité leur est grossièrement hostile, ils vivent dans l'outrepassement permanent, dans une fiction violente et grotesque qui prolonge la brève trajectoire de Stagger Lee et celle non moins fulgurante des personnages cartoonés de la blaxploitation, comme *Sweet sweetback's baadasssss song*, *Superfly* ou *Shaft*. Les rêves de puissance dont ils sont faits ne peuvent pourtant se défaire d'une certaine amertume qui s'étend sur les chansons, les films, les œuvres littéraires, comme l'ombre du deuil d'un destin collectif désormais enterré.

On ne chante plus, comme jadis le firent James Brown et Aretha Franklin, la beauté que représente ou la fierté qu'inspire la couleur noire. D'ailleurs, l'usage du mot "black" a depuis longtemps été abandonné dans le rap au profit du terme, nettement moins amical, moins sociable, de "Nigger". Le second album de Niggers With Attitude en 1991 s'intitulait *Niggaz4life*. Nègres à vie.

Cette manière d'anticiper le racisme et de concevoir sa propre couleur de peau comme

une condamnation à perpétuité, si présente dans les disques de gangsta-rap, est à l'opposé de la vision disneyenne du nouveau r'n'b. La première est hyperréelle, la seconde irréelle. C'est à croire que la noirceur de peau aux Etats-Unis ne peut se vivre désormais que selon deux manières caricaturales : l'édulcoration ou l'affirmation agressive. En 1969, Iceberg Slim anticipait cette situation dans un paragraphe de son roman autobiographique, *Pimp* : "Qu'est-ce qui se passerait si, par magie, ma peau noire virait au

*blanc ? Putain je pourrais sortir en douce de l'hôtel et franchir enfin les barbelés de l'enclos. Je serais comme un loup en liberté au milieu d'un troupeau de moutons. Le monde blanc ne se douterait pas que je suis un Nègre. Je pourrais leur faire tout payer au prix fort, au Muet, au Taureau Blanc, à ce connard de juge qui m'a crucifié à mon premier procès. Si je parvenais à échapper à cet enfer noir, j'arriverais à me débrouiller. Hélas, Nègre, tu as une belle gueule, mais on n'inventera jamais une crème qui te donnera la peau blanche. Alors travaille dur pour être un vrai mac et arrange-toi pour devenir quelqu'un avec ce que tu as..."*

Dans le nouveau r'n'b – et dans la presse soft –, on adopte la crème qui donne la peau blanche. Tandis que dans le gangsta-rap, on préfère nettement jouer au mac. Les uns ont choisi le mirage. Les autres la fiction.

Le nom et le visage sont différents. L'image est pourtant la même. Cette fois, il s'appelle D'Angelo. Il exhibe un torse de gladiateur, les pectoraux saillants d'avoir un peu soulevé la fonte. Cette semi-nudité rappelle d'autres icônes d'ébène à l'état sauvage : James Brown en transe funk sur la scène de l'Apollo de Harlem, Wilson Pickett sur la pochette écornée d'un *Best of*, Sly Stone saisi en plein vol icarien par l'objectif de Richard Avedon ou Chuck D, froid et déterminé tel un combattant katangais. Et, naturellement, la galerie sépia de boxeurs aux bustes invincibles, emperlés de sueur au sortir du ring : Ray Sugar Robinson, Sonnie Liston, Mohammed Ali ou Mike Tyson, maxillaires de fer, regard de bête traquée.

Il y a pourtant dans la pose que prend D'Angelo plus d'honnêteté que d'arrogance. Cette photo illustre la pochette de son deuxième album, un disque à part qui n'appartient à aucun des deux

mondes évoqués précédemment, tout étant intimement lié. Son contenu ne se pas réduire à l'analyse en fonction de l'un ou l'autre des fatalités. La franchise du portra noir et blanc comme le pouvoir sobre du (*Voodoo*) nous attire vers autre chose. Peut est-il le premier acte d'un nouveau genre racial. A moins qu'il ne s'agisse du renou d'un style ancien. Mais il y a là, clairement, volonté de remonter à une origine. Il pourrait dépasser cette intention trop fi ment marquée, qui a fini par imposer à la sique la rigidité du concept, pour en goût chair, en laisser agir l'esprit.

L'album de D'Angelo est le premier dans cette catégorie, depuis des lunes africaines, à créer un lien, à rechercher une appartenance, une perspective. Les citations musicales sont nombreuses mais jamais racoleuses. Elles sont comme des recherches en paternité. On retrouve, entre autres, l'ironie et le funk minimaliste de Sly Stone dans *Devil's pie*, qui paraît s'adresser à ceux qui ont choisi de retrouver leur couleur comme à ceux qui en ont fait un argument de vente.

Le voodoo – culte dont D'Angelo a entrepris l'initiation – n'est en aucune manière un afro-soiré spiritualiste exotique. Plutôt une manière pour remonter à la source de ce qui unit les Noirs lorsqu'ils arrivèrent sur cette terre d'adoption imposée, et d'y pratiquer un moyen rituel d'entrer en contact avec les grands esprits (Marvin Gaye, Curtis Mayfield,

**Dans le nouveau r'n'b, on adopte la crème qui donne la peau blanche. Tandis que dans le gangsta-rap, on préfère nettement jouer au mac. Les uns ont choisi le mirage. Les autres la fiction.**

Sam Cooke, Otis Redding, Jimi Hendrix) qui, par leur mort, persistent à symboliser la destinée commune et son espérance de salut. *Voodoo*, c'est l'essence même du monde noir, ce qui peut être ni réduit, ni mestiqué, ni blanchi. Ce disque peut être en fait comparé à une version

raciale post-hip-hop du *Mumbo Jumbo* de Mael Reed, livre carnavalesque, fondamentalement subversif, sur la musique des Noirs américains. Il aurait d'ailleurs pu s'appeler "je's grew" terme qu'utilise l'auteur pour, au-delà des genres et des époques, évoquer l'âme de cette musique apparue sur Congo Square, à La Nouvelle-Orléans, avec les premiers esclaves et qui, par la suite, changea de forme, de corps, de nom – ragtime, blues, jazz, soul, rap. Elle fut frota au show-business, au monde des Blancs fut maintes fois "blanchie", pour finir par renaître, par repartir à la conquête de sa propre authenticité. ●