

# Black and Blue, jazz et condition noire aux États-Unis, 1re partie

Stanley Péan

Number 73, Summer 2018

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/88285ac>

[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 États-Unis, 1re partie]. *L'Inconvénient*, (73), 60–63.

# BLACK AND BLUE

## JAZZ ET CONDITION NOIRE AUX ÉTATS-UNIS 1<sup>re</sup> partie

*Stanley Péan*



Le 4 avril 1968, le pasteur Martin Luther King, l'un des champions de la lutte des Noirs américains pour leurs droits civiques, était abattu d'une balle en pleine mâchoire, succombant face aux ennemis du progrès.

Cinquante ans plus tard, malgré des avancées indéniables, la situation de la grande majorité des Afro-Américains ne correspond toujours pas à l'utopie que King formulait avec lyrisme sur les marches du Lincoln Memorial à Washington, D.C., le

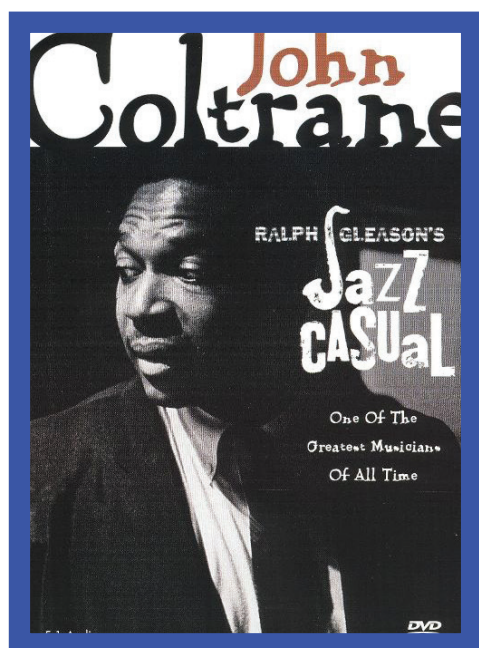
28 août 1963. « Je rêve qu'un jour notre pays se lèvera et vivra pleinement la véritable réalité de son credo : "Nous tenons ces vérités pour évidentes par elles-mêmes que tous les hommes sont créés égaux." Je rêve qu'un jour sur les collines rouges de Géorgie les fils d'anciens esclaves et ceux d'anciens propriétaires d'esclaves pourront s'asseoir ensemble à la table de la fraternité. »

À l'époque, et on peut oser prétendre qu'il en va encore de

même aujourd'hui, il y avait hélas aussi loin de la coupe aux lèvres que du rêve au jour de sa concrétisation. Tout juste deux semaines après la marche de Luther King et de ses fidèles sur Washington, le 15 septembre 1963, quatre fillettes noires étaient tuées dans l'explosion d'une bombe à l'église baptiste de la 16<sup>e</sup> Rue de Birmingham en Alabama. En réaction à cet attentat revendiqué par le Ku Klux Klan, le saxophoniste John Coltrane, l'un des artistes les plus révolutionnaires et influents du jazz moderne, composa « Alabama », sorte de requiem pour ces fillettes assassinées.

Le 18 novembre, le quartet du saxophoniste entraînait au studio de Rudy Van Gelder à Englewood Cliffs, au New Jersey, pour enregistrer ce morceau lent, solennel, élégiaque, qu'on croirait hanté par les spectres des quatre malheureuses, et dont Coltrane n'avait dévoilé à personne, ni aux techniciens du studio ni aux membres de son quartet, le propos ou l'origine. Ce jour-là, le groupe en grava cinq prises, dont l'une se

retrouva étonnamment sur l'album *Live at Birdland* (Impulse!, 1964), pour le reste capté devant le public du célèbre club new-yorkais. Quiconque prête l'oreille à cet enregistrement comprend que Coltrane y récitait avec la voix de son instrument une sorte de prière. Cette mélodie poignante non seulement exprime la tristesse suscitée par la tragédie, mais retrace en somme la longue sarabande d'injustices qui a donné naissance au mouvement pour



les droits civiques. (Conscient de la charge émotive du morceau, le cinéaste Spike Lee l'utilisera d'ailleurs à bon escient dans *4 Little Girls* (1997), son documentaire sur l'attentat.)

Le 7 décembre suivant, le saxophoniste et son quartet faisaient preuve du même recueillement dans leur interprétation d'« Alabama » à l'émission *Jazz Casual*, animée à la télévision publique par le critique Ralph Gleason. Les curieux peuvent aujourd'hui visionner ce moment d'anthologie à leur guise sur DVD (*John Coltrane: Ralph Gleason's Jazz Casual*, Rhino Home Video, 2003) ou encore sur la plateforme Youtube.

Notons au passage que la relecture du morceau par le trio de Jack DeJohnette sur son album *In Movement* (ECM, 2016) vaut absolument le détour.

Pour l'occasion, le batteur vétérinaire avait retenu les services d'un certain Ravi Coltrane au saxophone et de Matthew Garrison à la basse et aux bidouillages électroniques, respectivement fils de John Coltrane et de Jimmy Garrison, le contrebassiste du quartet classique de Coltrane père.

Il va sans dire qu'« Alabama » ne constituait ni la première ni la dernière fois où un artiste de jazz mettait son art au service de la cause noire. Par ses origines mêmes, qui remontent à la cueillette du coton par les esclaves dans le sud des États-Unis, le jazz a toujours eu partie liée avec l'Histoire afro-américaine. Dépouillés par leurs maîtres de leurs langues, de leurs cultures, de leurs croyances religieuses et même de leurs noms, les Africains vendus dans le cadre de la traite négrière et leurs descendants n'avaient droit, pour endiguer le désespoir et se donner du courage, qu'aux chants qu'ils improvisaient à l'unisson sous le soleil accablant du *gallant South*. Bientôt, ces *work songs* allaient donner naissance aux *negro spirituals* et à leurs pendants profanes, les blues, aux *ragtimes* puis au jazz.

On peut voir comme un paradoxe le fait qu'une musique née de l'oppression, de la douleur et de l'humiliation quotidienne d'un peuple se soit imposée comme l'une des premières sources de divertissement dans la bonne société américaine, mais est-ce si paradoxal au fond ? Dès 1929, à peine dix ans après les débuts phonographiques du jazz, le pianiste et chanteur fantaisiste Fats Waller, que d'aucuns tenaient pour un simple amuseur public, composait sur un texte de Harry Brooks et Andy Razaf la chanson « (What Did I Do To Be So) Black and Blue ». Créée à Broadway par Edith Wilson dans la comédie musicale *Connie's Hot Chocolates*, dans laquelle figuraient également deux autres immortelles de Waller (« Ain't Misbehavin' » et « Honeysuckle Rose »), « Black and Blue » puisait dans la tradition du blues pour exprimer avec des accents de tristesse teintée d'humour



noir le drame de la condition nègre aux États-Unis durant les années 1920.

*Cold empty bed, springs hard as lead  
Feel like Old Ned, wish I was dead  
All my life through, I've been so black and blue*

*Even the mouse ran from my house  
They laugh at you, and scorn you too  
What did I do to be so black and blue?*

S'étant joint à la distribution de *Connie's Hot Chocolates* quelque temps après sa création, le trompettiste Louis Armstrong n'a pas hésité à s'approprier la chanson, à en faire l'un des joyaux les plus emblématiques de son répertoire, sa voix déjà rauque conférant à son propos la gravité de circonstance. « *My only sin is in my skin* », chante-t-il sur le vieux 78 tours enregistré l'année de la création du *musical*, donnant tort par anticipation à tous ses détracteurs qui lui reprocheront plus tard de ne s'être jamais trop mouillé sur la question raciale. Étonnamment, Fats Waller ne grava jamais sur disque cette pierre angulaire de son œuvre, qui compte parmi la vingtaine de ses chansons (« Ain't Misbehavin' » était de ce nombre) dont il céda les droits d'auteur à l'éditeur Irving Mills pour une pitance, se privant du coup de redevances considérables. Sachant cela, on ne peut s'empêcher de répéter la question comme une rengaine : *what did I do to be so black and blue?*

Dix ans plus tard, ce fut au tour de Billie Holiday de prendre position contre une fière tradition sudiste, en adoptant dans son répertoire « Strange Fruit ». Considérée comme la première *protest song* de l'Histoire



de la musique populaire américaine, la chanson reprend un poème écrit et publié en 1937 par Abel Meeropol, enseignant juif d'origine russe résidant dans le Bronx et militant au sein du Parti communiste américain. Sous le pseudonyme de Lewis Allan, Meeropol l'a lui-même mis en musique, avec l'aide de son épouse, la chanteuse noire Laura Duncan, qui en fut la première interprète au Madison Square Garden. Il s'agit d'un réquisitoire contre le racisme en vigueur aux États-Unis et plus précisément contre les lynchages que subissaient les Afro-Américains, qui atteignaient alors un pic dans le sud du pays.

S'il faut en croire le Tuskegee Institute, 3 833 personnes ont été lynchées entre 1889 et 1940 ; 90 % de ces exécutions sommaires et sans procès étaient commises dans les États du Sud et 4 victimes sur 5 étaient noires. Quand Billie intégra cette chanson à son tour de chant au Café Society en 1939, faisant fi des conseils du producteur de ses disques chez Columbia Records John H. Hammond, trois lynchages avaient déjà été perpétrés durant l'année et un

Noir, pendu aux branches d'un arbre. La deuxième strophe de Meeropol ne laisse aucune équivoque :

*Pastoral scene of the gallant South  
The bulging eyes and the twisted mouth  
Scent of magnolias, sweet and fresh  
Then the sudden smell of burning flesh*

Pas surprenant que John Hammond, pourtant libéral, ait catégoriquement refusé que Billie enregistre cette chanson sous l'étiquette Columbia, le label tenant tout de même à continuer de faire des affaires dans les États du Sud. Assurément, « Strange Fruit » détonnait dans le répertoire de Lady Day, constitué jusqu'alors de standards, de chansonnettes de Broadway et d'un grand nombre de complaintes de femmes malheureuses en amour, trompées, maltraitées, voire battues par des brutes sans cœur et sans honneur. Il faudra à Billie une dérogation à son contrat pour endisquer sa chanson emblématique chez un petit label indépendant, Commodore, fondé par Milt Gabler. Déjà célèbre aux États-Unis, Billie acquit une notoriété internationale avec le 78 tours de « Strange Fruit », qui se hissa à la seizième position du palmarès en juillet 1939. Et l'image publique de la chanteuse devint vite indissociable de la chanson ; si bien que plusieurs années plus tard, elle souhaita en utiliser les derniers mots, *Bitter Crop* (« récolte amère »), comme titre de son autobiographie, ce à quoi s'opposa l'éditeur du bouquin.

On comprend que le FBI ait perçu Lady Day comme une artiste insoumise, subversive, voire communiste, et que les autorités l'aient harcelée sans trêve, la poursuivant pour consommation de stupéfiants, lui confisquant la fameuse *cabaret card*, sans laquelle on ne pouvait se produire dans les boîtes de nuit de New York. Jusqu'à la fin de sa courte vie, malgré tout, Billie entonna « Strange Fruit » en conclusion de tous ses concerts. Cela dit, sur les deux prises studio initiales (*The Complete Commodore Recordings 1939-1944*, GRP, 1987), elle faisait montre d'une intensité et d'une qualité d'émotion qu'aucun interprète, pas même elle dans



ses versions subséquentes, n'a jamais surpassées ni égalées.

Il serait cependant malhonnête de taire la valeur de certaines relectures : celle, très théâtrale, de Nina Simone (*Pastel Blues*, Philips, 1965), très engagée dans le mouvement pour les droits civiques ; celle, plus récitée que chantée, par Jeanie Bryson sur *The Billie Holiday Songbook* (Columbia, 1994) du trompettiste Terence Blanchard ; les deux de Cassandra Wilson sur *Blue Light 'til Dawn* (Blue Note, 1993) puis sur *Coming Forth by Day* (Legacy, 2015), hommage à Billie sorti pour le centenaire de celle-ci ; la déchirante version a capella aux accents de gospel du crooner jazz-soul José James sur son *Yesterday I Had the Blues: The Music of Billie Holiday* (Blue Note, 2015), également paru pour le centenaire de Lady Day. Plus près de nous encore, la chanteuse haïtiano-montréalaise Dominique Fils-Aimé l'a reprise avec aplomb et audace sur son premier album, *Nameless* (Ensou, 2018), inspiré de l'esprit de la poète et activiste afro-américaine Maya Angelou.

Avec un brin de malice, j'ajouterais que, même si l'hommage de la diva afro-britannique Rebecca Ferguson à Billie (*Lady Sings the Blues*, RCA, 2015) ne cassait rien, il aurait été amusant d'entendre cette artiste révélée par la compétition musicale télévisée *X Factor* interpréter l'hymne anti-lynchage à la cérémonie d'investiture de Donald Trump en janvier 2017, ainsi qu'elle s'était ironiquement offerte pour le faire.



sondage révélait que six Blancs sur dix étaient favorables à cette pratique. Aux dires de Meeropol, Billie « donnait de la chanson une interprétation surprenante, la plus dramatique et la plus efficace qui soit, capable de secouer la complaisance de n'importe quel public, n'importe où ».

On le sait, le « fruit étrange » évoqué par le titre et le texte, que les corbeaux se disputent et que le soleil pourrit, n'est autre que le cadavre d'un

Hélas, sa proposition est demeurée lettre morte...

En 1954, la National Association for the Advancement of Colored People (NAACP) remportait une victoire historique devant la Cour suprême des États-Unis, qui reconnaissait que la ségrégation scolaire allait à l'encontre de la Constitution (arrêt Brown c. Board of Education of Topeka), décision confirmée par un décret de 1955 de l'administration Eisenhower. Les États du Sud invoquèrent pourtant des lois locales pour restreindre l'accès des adolescents noirs aux écoles blanches. Sous prétexte de prévenir des émeutes, le gouverneur de l'Arkansas Orval Eugene Faubus, un démocrate, alla jusqu'à réquisitionner la garde nationale pour empêcher l'entrée de neuf adolescents noirs à la Central High School of Little Rock. Pour assurer la sécurité des élèves concernés, Washington répliqua en dépêchant des soldats de la 101<sup>e</sup> Division aéroportée.

Le 12 septembre 1958, Faubus choisit alors d'ordonner la fermeture des écoles plutôt que d'accepter qu'elles soient multiraciales. L'année d'après, le contrebassiste Charles Mingus composa une réponse cinglante intitulée « Fables of Faubus ».

*Oh, Lord, don't let 'em shoot us  
Oh, Lord, don't let 'em stab us  
Oh, Lord, no more swastikas  
Oh, Lord, don't let 'em tar and feather us!*

*Oh, Lord, no more Ku Klux Klan  
Name me someone who's ridiculous,  
Dannie  
Governor Faubus!  
Why is he so sick and ridiculous?  
He won't permit integrated schools  
Then he's a fool!  
Boo! Nazi Fascist supremists!  
Boo! Ku Klux Klan (With your Jim Crow  
plan)*

L'Histoire, on le sait, a la fâcheuse manie de se répéter. Selon une logique tout à fait cohérente avec le refus d'enregistrer « Strange Fruit » vingt ans

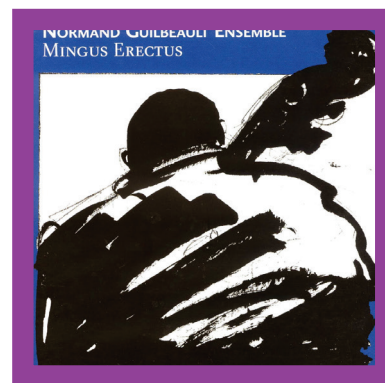
plus tôt pour ne pas s'attirer les foudres des sudistes, le label Columbia empêcha Mingus d'inclure la version chantée de « Fables of Faubus » sur son microsillon *Mingus Ah Um*, n'autorisant que la publication de l'instrumentale. Il fallut attendre 1960 pour que l'artiste fasse paraître la chanson sous son nouveau titre d'« Original Fables of Faubus », sur l'album *Charles Mingus Presents Charles Mingus* publié par Candid Records, un label indépendant et plus libertaire.



Dans sa recension pour l'*American Record Guide*, le critique Don Heckman décrit en 1962 cette plage du disque comme « un dénigrement typiquement nègre où la satire devient une rapière mortelle. Faubus y apparaît dans un éclat de ridicule comme un faux vilain que personne ne prend au sérieux. Ce type d'éditorial, pétri de sentiments, mordant, direct et durement satirique, n'est que trop rare dans le jazz ».

Parmi les reprises intéressantes de « Fables... », citons celles du saxophoniste Gerry Mulligan, du vibraphoniste Lionel Hampton, du guitariste Charlie Hunter et de la formation Jacob Fred Jazz Odyssey. Le Mingus Big Band, orchestre qui se consacrait à la mise en valeur de l'œuvre du défunt contrebassiste, l'a également revisitée sur *Gunslinging Birds* (Dreyfus, 1995), le pianiste Kenny Drew Jr. multipliant les citations de mélodies associées aux troupes sudistes (« I Wish I Was in Dixie », « Battle Hymn of the Republic »), histoire de souligner le mépris de Mingus pour le racisme. Notons aussi que le morceau se retrouve sur le disque *Mingus Erectus*

(Ambiances magnétiques, 2005) du contrebassiste Normand Guilbeault, disciple québécois de Mingus, dans une amusante version rebaptisée pour l'occasion « Fable of (George Dubya) Faubus », avec paroles adressées au président George W. Bush.



Au fil des années 60, alors que le mouvement pour les droits civiques intensifiait sa lutte sur tous les fronts et qu'émergeaient les figures essentielles de Medgar Evers, Malcolm X et Martin Luther King (hélas tour à tour lâchement assassinés en 1963, 1965 et 1968), et que les Black Panthers entraient en scène et que la violence éclatait dans les ghettos noirs du pays, de nombreux artistes de jazz ont fait écho aux profonds bouleversements sociaux liés aux revendications des populations noires.

Ce dont il sera question dans le deuxième volet de cette chronique... ■