



HAL
open science

L'Amérique noire et le rejet de la référence occidentale

Denis-Constant Martin

► **To cite this version:**

Denis-Constant Martin. L'Amérique noire et le rejet de la référence occidentale. *Abbia*, 1970, 24. halshs-03848982

HAL Id: halshs-03848982

<https://shs.hal.science/halshs-03848982>

Submitted on 11 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

lesale union
d his collea-
ectorate and
d the results
ains among
s) politicians
of remaining
e—ought to
ll, however,
ng the 1061

L'Amérique noire et le rejet de la référence occidentale

Par Denis Constant o)

*« La libération des esthétiques
est seulement un prélude à la
libération de l'humanité — l'an-
noblissement de la culture. »*

Archie Shepp

Depuis que la critique de Jazz a compris qu'il ne lui était pas possible de rendre compte de son objet par une simple accumulation de qualificatifs normatifs et de plus en plus superlatifs, nombre de problèmes n'ont cessé de se poser à elle. Si, devant la transformation des styles, leur succession, l'activité critique tente de dépasser le stade de la description pure et simple — si tant est que, dès le départ, il soit possible de rendre avec des mots ce que dit une musique — pour atteindre la compréhension d'un objet musical ou plus encore la compréhension d'une dynamique musicale, d'une évolution des formes, il lui faut trouver un système de références qui permette à l'analyste et à l'auditeur de plonger au plus profond des mécanismes de la création. Deux voies ont été tracées dans ce domaine : l'une, portée à son point le plus haut par André Hodeir, est l'analyse technique de l'objet musical considéré : mais à y bien regarder, elle apparaît seulement comme un perfectionnement de l'analyse descriptive et lorsqu'elle aborde le domaine particulier de la création, c'est pour donner une vision faussée des processus évolutifs en insistant sur les primats techniques ou esthétiques, en mettant l'accent sur la « recherche artistique pure », ce qui, plus les formes évoluent, devient de moins en moins satisfaisant : expliquer l'apparition du Bebop par la simple recherche de schémas musicaux nouveaux n'était déjà guère adéquat mais, face à la Nouvelle Musique, cette voie apparaît presque totalement bouchée. Car l'analyse technique contient en elle un certain

o) Critique à Jazz Magazine. Paris.

fixisme, elle oblige le regard à se porter en arrière pour pouvoir comparer, peindre le présent à l'aide de catégories historiques qui sont en fait des catégories du passé.

Une autre voie, que j'appellerai « philosophico-littéraire » s'est alors fait jour. Mais elle non plus, sans être dénuée d'intérêt au contraire, n'est pas totalement satisfaisante. Elle ne peut que proposer des explications, se situer au niveau des hypothèses sans pouvoir appréhender les phénomènes dans leur totalité. Cette approche est broderie sur un thème, embellissement du langage musical par le langage écrit, mais se situe dans un autre plan, sans pouvoir pénétrer plus avant les mécanismes qui président à la transformation des formes musicales.

C'est donc dans une troisième direction qu'il faut nous engager et des pionniers nous ont, je pense, montré le chemin. Ils ont nom, pour n'en citer que deux, Lucien Malson et Jean Wagner qui ont tenté, par delà les catégories esthétiques, de comprendre l'évolution du langage musical à l'aide des instruments qui nous aident à comprendre les groupes humains. « L'Art-en-soi » n'existe pas. L'art n'est en effet que le reflet, l'expression sous une forme particulière d'une situation sociale donnée et atteindre à la compréhension d'une forme d'expression artistique n'est possible que si l'on se réfère à ce qui l'entoure, la suscite, lui permet de se développer. A partir de ce moment, il est possible, surtout lorsque l'intérêt se porte sur la musique Afro-Américaine où la conjonction des phénomènes musicaux et des phénomènes sociaux est particulièrement cristallisée, de tenter d'élaborer des théories de l'évolution et de la modification des formes musicales. L'entreprise reste cependant hasardeuse, car même si la musique est considérée comme un langage, nous ne possédons pas d'instruments d'analyse aussi perfectionnés que peut l'être, par exemple, l'analyse du contenu en ce qui concerne le langage écrit et parlé. Ceci conduit nécessairement à l'extrapolation : sauf lorsqu'un musicien énonce délibérément ses intentions ou mieux lorsqu'à sa musique il superpose des paroles, il est impossible à la simple écoute de déceler ce qu'il exprime, ce dont lui-même d'ailleurs n'a peut-être pas conscience. Le musicien est comme un miroir et, si à travers ses créations transparaît un état social, ce peut être malgré lui, parce qu'il est aussi un être humain et un être humain « en situation » : « Même s'ils ne veulent pas révéler ce qu'ils sont en réalité... ils le font inconsciemment. Même s'ils veulent se défilier... ils le disent... malgré eux. Les artistes ne peuvent faire autre chose que refléter leur époque ». (Abbey Lincoln). C'est pour cela que, dans cette optique, il faut considérer les phénomènes musicaux dans leur ensemble, dans ce qu'ils ont de commun ou de divergent, avant de considérer l'œuvre d'un musicien en par-

ticulier. Lorsqu'à un moment donné un certain nombre de musiciens s'expriment d'une manière que l'on peut au premier abord juger analogue, si l'on peut noter des orientations convergentes de tous ordres (et ici l'analyse technique musicale joue un rôle prédominant), alors il est possible de conclure à l'existence d'un phénomène musical et de chercher à comprendre le pourquoi et le comment de ce phénomène sans préjuger de la volonté personnelle de tel ou tel musicien qui a pris part à l'écllosion et à l'évolution de ce phénomène.

Ces restrictions nous conduiront à borner considérablement notre ambition. A partir d'une théorie générale — mais qui n'est qu'une théorie hypothétique — de l'évolution de la musique Afro-Américaine, nous tenterons de mettre en évidence ce que beaucoup depuis quelque temps affirment péremptoirement, sans avoir pris le soin de vérifier systématiquement le bien fondé de leur jugement, à savoir qu'il existe des liens étroits entre l'apparition de la Nouvelle Musique et le développement du nationalisme noir, du **Black Power**. Nous chercherons à montrer de quelle nature sont ces liens et comment ils peuvent se caractériser.

Pour cela nous partirons d'une constatation qui n'est que la constatation d'une simple concomitance temporelle : au cours des années soixante des modifications radicales sont intervenues d'une part dans le domaine d'expression de la musique Afro-Américaine ; d'autre part dans l'orientation, le comportement et l'idéologie des mouvements politiques noirs américains.

Ici quelques rappels historiques sont nécessaires. En 1938, Ornette Coleman enregistre son premier disque avec « le » quartette, c'est « Something Else ». En 1959, ce quartette monte à New York et joue au **Five Spot**. En 1960, Cecil Taylor et Archie Shepp jouent dans la pièce « **The Connection** ». Petit à petit le mouvement se développe, amateurs comme musiciens prêtent de plus en plus d'attention à la Nouvelle Musique en gestation. Mais c'est en 1964 que va véritablement éclater le phénomène **New Ting** : du 1^{er} au 4 octobre, Bill Dixon organise une série de concerts au **Cellar Café** ; c'est « la révolution d'octobre en musique » à laquelle participent une vingtaine de formations nouvelles. A l'automne 1964 également, en réaction contre l'exploitation commerciale qui est faite de la musique du peuple noir, se forme la « **Jazz Composer's Guild** », initiative éphémère mais combien significative. Dès ce moment, aucun doute n'est plus permis, il ne s'agit pas de quelques farfelus se plaisant à faire « n'importe quoi » mais de l'écllosion d'un mouvement qui a choisi de s'exprimer à l'aide de formes musicales radicalement

et délibérément nouvelles. Il s'est produit un changement d'orientation que nul ne peut plus ignorer. Il y a réellement phénomène musical.

De même dans l'ordre politique : en décembre 1955, Martin Luther King organise le boycott des autobus de Montgomery. Puis en 1960, c'est le développement des « sit-ins ». En 1961, le C.O.R.E. (Congress for racial equality) organise les « freedom riders ». En 1962, James Meredith entre à l'Université du Mississippi dans les conditions que l'on sait. Le 28 août 1963, c'est la grande marche sur Washington organisée par Martin Luther King ; ce sera le point culminant du mouvement pour les droits civiques qui ne va pas tarder à perdre de son dynamisme au profit de quelque chose d'encore inorganique mais à qui l'on trouve rapidement un nom : le Black Power. Jusqu'ici, ces événements ne nous intéressent pas directement, mais ils nous montrent la radicalisation progressive des mouvements politiques qui ont laissé derrière eux les théories gradualistes traditionnelles des organisations modérées (N.A.A.C.P., National association for the advancement of colored people ; Urban League) pour passer à une action directe non violente inspirée des procédés de Gandhi.

Mais pour notre objet, voici les dates les plus importantes : en 1963, Malcolm X quitte le mouvement des Musulmans Noirs d'Elijah Muhammad et fonde sa propre organisation, la « Mosquée Musulmane ». A partir de ce moment, ses conceptions vont évoluer considérablement et il va jeter les bases de ce qui deviendra l'idéologie du Pouvoir Noir. 1964 connaîtra un « été chaud », la révolte noire est circonscrite dans les ghettos, mais elle gronde partout : New York, Rochester, Washington, Cleveland, Detroit, Philadelphie, San Francisco, Los Angeles... 1965 enfin, au mois d'août, les émeutes de Watts. Cet événement a pris depuis une importance symbolique considérable, un peu comme le premier maquis d'une guérilla : Watts, c'est la « Sierra Maestre » du peuple Afro-Américain.

Dès lors le mouvement du Black Power va se développer ; des leaders vont émerger (Stokely Carmichael, Rap Brown, James Forman) qui relègueront dans l'ombre Martin Luther King bien avant qu'il ne soit assassiné : « Le rêve de Martin Luther King n'est pas mort, comme le dit Johnson « avec lui » mais « avant lui » et c'est bien cela qui l'a tué ». (Julia Hervé, « Le monde ». 10 avril 1968) ; des structures vont se créer à l'image des « Panthères noires » fondées en 1966 ; des organisations telles le S.N.V.C.C. (ou snick : Student Non Violent Coordination Committee) et à un moindre degré le C.O.R.E., vont se radicaliser.

Les concerts au Cellar Café, 1964 ; Watts, 1965. Si l'on considère les années 1963-65, il y a une indéniable concordance historique entre les deux mouvements Afro-Américains remettant en cause, dans le champ musical comme dans le champ politique, tout un mode de pensée et de comportement traditionnel.

Mais une analyse scientifique peut-elle se fonder uniquement sur la constatation d'une concomitance temporelle isolée ? Certes non, peut-être n'y a-t-il ici qu'un hasard de l'histoire. C'est à ce niveau que s'introduit la théorie générale (qui, répétons-le, n'est qu'une hypothèse de travail), théorie qui englobe l'évolution de la société Afro-Américaine, qui comprend donc ses aspects politiques et artistiques.

Il nous semble que l'histoire du peuple noir aux Etats Unis au cours du XX^e siècle s'est déroulée en deux temps. Dans une première phase, les noirs ont pris comme groupe de référence la société américaine blanche telle qu'elle est habituellement stéréotypée, ce qui implique qu'ils ont accepté et intériorisé les valeurs de cette société, qu'ils ont fait de l'acquisition et de la participation à ces valeurs l'objet vers lequel ont tendu toutes leurs actions.

Il y a, au départ, un phénomène de frustration relative, frustration qu'un individu éprouve par comparaison de sa propre situation et de la situation d'un autre individu. Or le peuple Afro-Américain se trouve dans la position d'une minorité opprimée au sein d'une société englobante où seuls sont valorisés les critères de référence blancs. Le groupe d'appartenance est donc constamment rabaissé, ses valeurs propres méprisées et délibérément détruites (Cf. Leroi Jones. « Le Peuple du Blues ».) depuis que, chargés de fer, des Africains ont été débarqués sur le continent américain. Le stéréotype de l'« *American Way of Life* » fournit une image sociétale où la mobilité, joue un très grand rôle ; mais il ne s'agit que d'une image ne recouvrant pas la réalité : l'impossibilité pour le noir américain d'accéder à l'égalité des statuts. L'illusion de la mobilité est à la source d'un mécanisme de socialisation anticipatrice. espérant s'intégrer plus rapidement au groupe de référence, les individus intériorisent les valeurs de ce groupe et se compromettent selon les schémas stéréotypés que leur fournit l'idéologie secrétée par l'Amérique blanche. Pour tenter de se faire accepter dans cette société qui le rejette, l'Afro-Américain s'efforcera d'être un « bon nègre ». Il ira même, entre autres exemples, jusqu'à se décrêper les cheveux, jusqu'à vouloir se blanchir la peau ; les trusts américains lui en fournissent d'ailleurs les moyens ; comme le dit une publicité paraissant fréquemment dans « *Ebony* » : « *Avec une peau plus blanche, la vie est plus belle* ». Mais l'absence de

mobilité réelle rend dysfonctionnelle cette socialisation anticipatrice et l'individu devient un marginal, un déraciné. Doublement déraciné : transplanté d'une culture dans une autre qui lui est totalement étrangère ; puis incapable, malgré le désir qu'il en a, de se faire reconnaître comme un être humain à part entière. le Noir américain avait en lui, dès les origines, un potentiel de rébellion qui s'extériorisera à plusieurs reprises et qui, sous la pression d'événements divers, se transformera en un potentiel révolutionnaire commençant à s'exprimer au début des années soixante.

Dans l'ordre politique, ceci s'est traduit par la conception gradualiste de l'évolution du peuple Noir américain, conception qui fut celle de Booker T. Washington et qui reste celle de la N.A.A.C.P. : la démocratie américaine est un modèle de démocratie, elle met à notre disposition tous les moyens pour parvenir à l'identité des statuts. C'est donc par des actions juridiques essentiellement que le Noir pourra peu à peu s'émanciper. C'est folie d'agir comme le fait ce Martin Luther King, car à vouloir aller trop vite, on n'arrive à rien. Les Blancs sont prêts à satisfaire nos revendications, mais nous devons répondre à leurs attentes. Il y a donc comportement conformiste caractérisé et, malgré le changement des méthodes, Martin Luther King ne rompt pas avec ce conformisme : l'idéal est toujours l'intégration du Noir dans la société américaine blanche, les valeurs acceptées sont toujours des valeurs blanches et quant aux moyens, c'est par la non violence qu'il entend répondre à la violence qui est faite au peuple Afro-Américain.

Pourtant, au début des années soixante, le comportement de type conformiste va peu à peu évoluer vers un type de comportement de rébellion : « *Pour qu'il y ait une action politique organisée, il ne suffit pas que la structure sociale ne paraisse plus légitime ; il faut que la légitimité soit transférée à de nouveaux groupes entraînés par un mythe nouveau* ». (Robert K. Merton. « *Eléments de théorie et de méthode sociologique* ». Plon). Ce mythe nouveau c'est le *Black Power* dont nous avons rappelé plus haut les jalons.

Nous sommes, semble-t-il, bien loin de la musique. Non pas, car ce processus évolutif, nous le retrouvons. Mais il nous faut introduire la notion de « musique de référence ». Ayant intériorisé les valeurs de la société américaine blanche, le Noir a également accepté les valeurs musicales de l'Amérique blanche, c'est-à-dire les valeurs de la musique occidentale dite classique. Les traditions musicales africaines sont, pour diverses raisons (le fait que la musique ne produit pas d'objet et que la musique africaine en particulier est une musique sans écriture ; les chants de travail que tolérait le maître blanc s'ils permettaient une productivité

plus grande ; les réunions de « Congo-Square » ; la religion), les seules traditions culturelles noires qui aient subsisté au démantèlement systématique de la période de l'esclavage. Mais la musique ne peut aller contre l'idéal d'intégration ; au contraire même, en tant que phénomène social, elle doit servir cet objectif. La musique du peuple Afro-Américain va donc petit à petit et continuellement s'occidentaliser : elle va adopter la gamme tempérée (et les blue notes restent sans doute comme un vestige des difficultés d'adaptation) ; elle va adopter les instruments occidentaux, les seuls qui soient à sa disposition ; elle va adopter l'écriture de la musique occidentale ; elle va tenter d'adopter — mais ne pourra, les traditions étant trop vivaces, que les adapter — ses harmonies et sa conception de la mélodie. Toute l'histoire du Jazz de Scott Joplin au M.J.Q. et à Miles Davis n'est que l'histoire d'une occidentalisation progressive de la musique Afro-Américaine. (Dans la dernière livraison des « *Cahiers du Jazz* », Don Heckman confirme ce point de vue : « *Jusqu'en 1960, presque toutes les transformations qui ont modifié la physionomie du Jazz ont été l'expression d'un raffinement accru de la technique musicale* ». p. 62, et plus loin : « *La conception européenne classique de l'ordre artistique (...) à tort ou à raison, a été un des systèmes de référence majeurs dans la théorie du Jazz jusqu'à la fin des années 1950* ». p. 71). Histoire complexe, suivant une ligne brisée où des résurgences africaines apparaissent fréquemment — et une étude attentive pourrait montrer qu'elles correspondent historiquement à des situations sociales bien déterminées, mais dont le fil conducteur caché reste la volonté de s'intégrer à l'« *American way of life* ».

Jusqu'au début des années 1969, la musique occidentale a été pour les musiciens noirs musique de référence. Et dans le domaine musical également, il va y avoir passage d'un comportement conformiste à un comportement de rébellion, ce sera la *New Thing*.

La correspondance historique établie entre l'apparition du *Black Power* et du nouveau Jazz n'est donc pas un hasard : l'histoire sociale et l'histoire musicale du peuple Afro-Américain ne font qu'un et les liens qui ont existé entre les orientations de l'évolution politique et de l'évolution musicale sont indéniables.

Il nous appartient alors de préciser et de caractériser ces liens. Le faire sur la totalité de la période est au-dessus de nos moyens, mais le tenter en ce qui concerne les dernières années est possible, d'autant plus que la conjonction des deux phénomènes s'y est véritablement cristallisée.

Si le Jazz, depuis sa naissance, a connu des formes diverses, si des styles sont nés qui tranchaient profondément sur ce qui les avait précédés,

la seule véritable révolution qu'ait connue la musique Afro-Américaine se situe au début des années soixante. Seule la New Thing a apporté des modifications radicales à l'état musical antérieur, tout le reste ne fut qu'évolution.

Comment préciser cette révolution ? Elle est à la fois refus, rejet de tout ce qui peut, dans le jazz « traditionnel » se rapporter à la culture occidentale ; mais aussi regard neuf, regard orienté vers d'autres lieux culturels. La révolution *free* n'est pas seulement un épisode nihiliste et destructeur, elle vise aussi à reconstruire, à recomposer une culture originale, une culture qui soit enfin celle du peuple Afro-Américain : « *Toute la musique noire suit une autre direction ; la sienne enfin. Après une longue période d'aliénation, elle revient à ce qu'elle est, à une liberté première ; elle se libère de ce qui est autre.* » (Leroi Jones). Il n'est plus possible pour les musiciens de la nouvelle génération de jouer sur les mêmes schémas qu'utilisaient Paul Whiteman, Glenn ou Tommy Dorsey, ces profanateurs qui ont pillé la musique noire pour la transformer en dollars. Les cadres harmoniques traditionnels, les grilles d'accord sont perçus comme oppressifs. Ils doivent éclater pour permettre l'irruption d'une improvisation, libérée, libératrice : la notion de Black Music « *implique l'abandon de concepts occidentaux — pour parler de façon académique — de tout un mode de pensée musicale qui ne nous apporte rien.* » (Milford Graves). Le soliste, l'individualité, disparaît pour se fondre au sein de l'ensemble en une improvisation collective débridée. Les thèmes traditionnels sont abandonnés, et lorsqu'il n'y a pas rejet total de la notion de thème, se trouvent ramenés à l'expression d'une idée musicale très simple, à la répétition lancinante d'un riff de quelques mesures (ce tout au moins dans la première phase, dans la période destructrice, car ensuite composition et arrangement retrouveront leur place, mais selon des modes nouveaux). La technique instrumentale elle-même est différente, l'instrument qui n'est plus l'objet d'un culte esthétisant et redevient véritablement *instrument* c'est-à-dire simple *moyen d'expression*) se voit utilisé en dépit de toutes les règles classiques : le clavier du piano est fréquemment délaissé et Cecil Taylor, par exemple, attaque directement les cordes sur la table d'harmonie ; le saxophone, instrument monodique par excellence, est appelé à produire des accords grâce au travail de l'anche et à l'émission d'harmoniques (Coltrane, Sanders, etc.) ; mieux encore, il se voit employé comme instrument de percussion : Jimmy Lyons utilise le son direct fourni par les clefs frappant le corps de l'instrument ; le violon lui-même, instrument roi de la musique occidentale, est particulièrement « maltraité », raclé, éreinté et Bill Evans entendant Ornette Coleman ne pourra se retenir de dire : « *Ce n'est pas du violon,*

c'est du viol. » Il n'y a pas pour cela refus du travail de l'instrument ; au contraire, les nouveaux musiciens passent vraisemblablement plus de temps à s'entraîner que leurs aînés ; il y a rejet d'une technique traditionnelle, d'un travail forcé de conservatoire : l'instrument n'est plus esclavage. La coloration musicale des ensembles, la matière sonore créée par les musiciens à l'aide de techniques différentes, est nouvelle : tout évoque le chaos, la fureur, la violence (ce n'est pas par hasard qu'Archie Shepp déclare, dans le texte de présentation de « *Mama Too Tight* », que la Nouvelle Musique doit chercher ses sources d'inspiration à Watts ou à Benford beaucoup plus que dans quelconque enseignement de conservatoire). La tendresse, le lyrisme qui percent parfois sont immédiatement refoulés. Plus tard, lorsque l'œuvre destructrice aura porté ses fruits et qu'il s'agira de reconstruire une musique nouvelle, le lyrisme « *cri d'amour* » (Ayer) annoncé par Coltrane, « *chant d'après guerre* » (Ayer), recouvrera droit de cité (Sanders sans Coltrane ; Ayler deuxième manière).

Si l'on veut apprécier la Nouvelle Musique, les critères de référence traditionnels sont impuissants. Ce n'est que par rapport à elle-même et à ce qui l'entoure que la New Thing peut être jugée. Les notions de beauté, d'organisation, d'unité de la musique doivent être totalement refondus pour pouvoir coller à leur objet. La perception de cette musique ne doit pas se « *concentrer sur les notes et sur les trucs comme ça. Essayer à la place de mener votre imagination jusqu'au son. C'est le son, qui importe.* » (Don Ayler). Cet art neuf repousse en effet toute notation occidentale : il serait impossible de traduire sur une portée les improvisations d'Archie Shepp, les grognements de Pharoah Sanders, les cris d'Albert Ayler...

Il y a donc rejet de la tradition musicale occidentale, mais, comme si les musiciens craignaient que leur refus de l'oppression culturelle ne soit pas assez évident, ils poursuivent plus avant leur œuvre de destruction : la New Thing est également *musique de dérision*. Dès le départ il y a la dérision que constitue le refus des valeurs universalistes de l'Occident ; en outre, Shepp, Ayler surtout ridiculisent la musique occidentale dans ce qu'elle a de plus pompier, signifiant par là que leur perception de cette musique se résume à cela. Ce sont les fameuses fanfares, les sonneries de chasse éclatantes, un instant évoquées, aussi tôt démantelées, détruites pour faire place à la violence musicale à l'état pur.

En matière musicale, la révolution des années soixante se caractérise donc par un rejet de la référence occidentale. Mais dans une seconde phase apparaît un report de cette référence vers d'autres horizons. Après

la destruction des structures antécédentes, le Nouveau Jazz procède à l'élaboration d'un art neuf, d'une culture qui soit profondément et authentiquement Afro-Américaine.

La *New Thing* va donc se replonger aux sources de la musique noire, remontant en quelques instants des siècles d'évolution musicale. Ce périple la ramène tout d'abord à la Nouvelle Orléans par l'improvisation collective retrouvée (« *Portrait of Robert Thompson* » d'Archie Shepp ; « *Truth is marching in* » d'Ayler, par exemple). Musique joyeuse, musique nostalgique et féroce aussi puisque est contesté dans l'héritage Nouvelle Orléans l'apport occidental, le quadrille, la fanfare, etc. Le nouveau Jazz rejoint aussi les formes premières de la musique Afro-Américaine en réintroduisant le cri dans la musique : cri manifeste de douleur et de révolte devant l'état social de la fin du XX^e siècle, un « *néo-esclavage* » (Archie Shepp) profondément ressenti comme tel ; mais aussi cri-pont jeté par delà les décennies, cri du misérable paysan noir, le « *field holler* », vers le cri de souffrance de l'esclave fouetté, vers le cri d'agonie du « *nigger* » lynché.

Reconstituant en sens inverse le drame de leurs ancêtres, les nouveaux musiciens se tournent vers l'Afrique et revendiquent les origines que certains de leurs frères cherchent encore à masquer : « *A cause de l'esclavage et de l'épisode néo-orléanais, les gens ont perdu leur identité, ce que jouent les batteurs n'a plus rien à voir avec l'œuvre africaine. C'est le problème de tous les musiciens en Amérique : ils ont une conception occidentale de leur musique. Je ne comprends pas que quelqu'un puisse ignorer son héritage africain.* » (Milford Graves). C'est pour cela que la Nouvelle Musique conduit à un éclatement des rythmes. La permanence rythmique est délaissée au profit d'une polyrythmie complexe qui veut s'inspirer des percussionnistes africains, évolution amorcée par des batteurs comme Art Blakey ou Elvin Jones mais considérablement accentuée avec le *Free Jazz*. Certains musiciens recherchent d'ailleurs la présence de tambourinaires africains à leurs côtés : témoins Marion Brown jouant à l'American Center avec cinq percussionnistes africains ; Pharoah Sanders invitant Djibrill à jouer avec lui sur la scène d'Antibes. A défaut d'hommes africains, ce sont des instruments africains ou d'inspiration qui sont sollicités : John Coltrane avec Juno Lewis dans « *Kulu se Mama* » ; Don Cherry et Karl Berger à la Maison de l'ORTF ; Archie Shepp dans « *The Magic of Juju* ». L'inspiration africaine est présente jusque dans leur habillement sur scène de peau de léopard ou de tuniques rappelant le boubou africain.

Enfin, si elle est le fait d'hommes noirs, la Nouvelle Musique est le fait également d'Hommes tout court. La *New Thing* remonte donc à la

source de toute musique, jusqu'à l'instrument d'expression premier : la voix humaine ; « *La Nouvelle Musique est une musique d'inspiration vocale. La sonorité instrumentale ne correspond plus à celle à laquelle les gens s'étaient habituée. Le son de l'instrument, du saxophone surtout, se rapproche beaucoup plus de la voix.* » (Marion Brown).

Afrique, voix humaine ; cela explique largement le primat donné aux saxophones et aux percussions dans le *Free Jazz*.

Mais le Nouveau Jazz ne porte pas uniquement ses regards en arrière, vers l'histoire du peuple noir. Reflet d'une situation sociale, la Nouvelle Musique s'inquiète du présent, elle s'en inspire. Elle est à la fois musique de l'expérience du peuple Afro-Américain et musique destinée au peuple Afro-Américain.

Une fois encore, laissons la parole aux musiciens : Cecil Taylor : « *J'ai certainement beaucoup plus appris dans le ghetto noir de là-bas (Boston) qu'au conservatoire.* » ; Archie Shepp, « *Le Nouveau Jazz (...)* raconte la souffrance d'une masse de gens. Il parle de l'émancipation, de la destruction des ghettos et du fascisme. » et ailleurs « *Je suis un musicien de Jazz noir, un antifasciste, je suis indigné par la guerre du Viet Nam, l'exploitation de mes frères et ma musique raconte tout cela. C'est cela la New Thing.* » ; Giuseppe Logan, « *Nos expériences musicales ne sont qu'une extension de nos expériences de la vie. Voici une nation qui est en guerre. Une nation qui, je pense, a entrepris une sale guerre injuste. Tout cela est reflété dans son art. C'est Tout. Je pense qu'il n'est pas possible de faire sauter trois enfants et une église sans qu'il en reste quelque chose dans votre expérience musicale.* » Il serait ainsi possible de multiplier les témoignages...

La Nouvelle Musique rejette toute référence occidentale. Et en son sein se manifeste un phénomène de report de la référence sur ce qui fait proprement partie de la culture Afro-Américaine et de ses origines. Pourtant le Nouveau Jazz n'est pas seulement une musique à référence noire ; ses horizons sont plus larges.

Il y a inspiration africaine, mais outre le processus de retour aux sources, l'on peut concevoir un autre volet à cet intérêt sur tout ce qui est extra-occidental ou du moins sur ce qui appartient aux civilisations du Tiers Monde.

Nous avons vu quelle était la nature de la référence africaine, mais l'Amérique Latine, les Caraïbes surtout sont également sollicitées : la biguine est présente chez Shepp, chez Marion Brown, elle s'insinue jusque dans « *Ghosts* » d'Ayler ; l'attrait qu'éprouvent de nombreux

musiciens, à commencer par John Coltrane, pour les formes musicales de l'Inde est bien connu ; quant à Pharoah Sanders, n'a-t-il pas parlé dans « Tauhid » de l'Égypte et du Japon ? Référence largement extra-musicale certes, mais référence significative tout de même.

En bref, la révolution musicale des années soixante se caractérise par le refus de tout ce qui peut évoquer l'oppression culturelle occidentale. Par contre son regard se porte ailleurs : sur le peuple dont sont issus ses principaux illustrateurs, sur l'histoire de ce peuple ; vers les cultures qui se situent hors de la sphère d'influence occidentale, vers le Tiers Monde.

L'on nous objectera peut être que, jusqu'ici, nous avons parlé uniquement de la musique « savante », musique à l'audience limitée et qu'ignore sans doute la grande masse du peuple Afro-Américain. On nous opposera la permanence de la musique populaire, de la musique « saine » qui ne se soucie pas « d'état social », de politique. A y bien regarder, il est particulièrement intéressant de constater que la musique populaire, elle aussi, a évolué et que ses formes ont changé durant la même période. Bien sûr, il n'y a pas eu de modifications aussi radicales ; sans doute, les orientations sont largement différentes, mais il convient de noter quelques convergences.

Au Blues Urbain des B. B. King, Elmore James, Buddy Guy, etc. a succédé la vogue de la « Soul Music ». Avec James Brown, Otis Redding, Wilson Pickett et bien d'autres, la musique populaire s'est imprégnée d'une violence nouvelle. Les voix sont moins policées, plus rauques, moins « belles », retrouvant la rude pureté des premiers bluesmen, de ceux qu'on appelle les « primitifs ». Ici également réapparaît le cri. Mais il y a plus intéressant encore : certains jeunes chanteurs semblent vouloir utiliser leur musique comme une arme politique. Les paroles des Blues ont souvent eu un contenu revendicatif latent ; exceptionnellement même, il fut exprimé avec force : « *Black, Brown and White* » de Big Bill et « *Alabama Blues* » de J. B. Lenoir en sont des exemples, mais des exemples isolés. Dans le domaine de la « Soul Music », il y a eu le « *Shotgun* » de Junior Walker ; puis à l'automne 1968, dans l'espace de quelques semaines, sont sortis trois disques qui revêtent pour nous une importance extrême :

« *Black Power* » de James Coit (Phoof Records, R 101) ;

« *And Black is beautiful* » de Nicky Lee (Mala 12025) qui reprend un slogan de Martin Luther King désormais annexé par le Pouvoir Noir, inscription peinte sur les murs de nombre d'Universités américaines, légende d'une affiche dollée dans les rues des ghettos représentant un visage sombre surmonté d'une auréole crêpue ;

« *Say it loud : I'm black and I'm proud* » enfin de James Brown (Polydor 421403) qui, après avoir fait campagne pour Hubert Humphrey se serait, paraît-il, rallié au Black Power. Ainsi les chanteurs les plus populaires, ces vedettes noires qui, elles, ont leur place dans la société américaine parce que vedettes, c'est-à-dire bêtes à musique, entendent-ils participer au combat qui se livre jour après jour. Ces artistes atteignent le plus grand nombre et leur appel est diffusé par des milliers de Juke Boxes dans les ghettos ; la musique devient alors de façon patente et indéniable le véhicule d'une idée politique. Ce fait est neuf et si d'autres continuent dans cette voie, extrêmement significatif.

Après avoir vu ce que représente le phénomène New Thing, comment il rompt avec le passé, quelles sont ses orientations spécifiques, il nous faut maintenant, pour tenter de mettre en évidence et de caractériser les liens susceptibles d'exister entre cette révolution musicale et la révolution politique des années 1960, étudier les modifications du comportements des Afro-Américains ; rechercher si les orientations des mouvements que l'on regroupe sous le nom de Black Power ne recoupent pas certaines des orientations définies pour le Free Jazz ; en un mot passer dans le champ politique.

Nous utiliserons pour cela les informations qu'apporte le dépouillement de la revue « *Ebony* » ces dernières années, particulièrement en ce qui concerne l'évolution des opinions exprimées par les lecteurs et la modification du style de la publicité. Nous nous servirons d'autre part d'écrits de militants noirs : Malcolm X, Stokely Carmichael, James Forman. A propos d'« *Ebony* », il convient de préciser que si cette revue est une publication « bourgeoise » par son origine et sa rédaction, son audience dépasse très largement le cadre de la bourgeoisie noire, ses lecteurs se recrutent au sein de toutes les strates de la population Afro-Américaine et les avis qu'ils expriment lorsqu'ils écrivent à la revue donnent donc une image assez exacte des opinions de la masse du peuple noir.

Il y a quelques années de cela, lorsqu'après l'assassinat de Malcolm X, le mouvement nationaliste noir commença à faire parler de lui, celui-ci était en général fort mal accueilli et couramment qualifié d'extrémiste dans toute l'acception péjorative du terme. Son style de pensée était profondément incompris et ses méthodes généralement repoussées. C'était l'époque où Stokely Carmichael, luttant pour la transformation du Snick, se faisait traiter de « *Wild Mau Man* ». Depuis les choses ont bien changé, dans l'opinion des lecteurs d'abord. L'action des mouvements nationalistes noirs suscite de plus en plus d'intérêt ; leur audience va croissant

(Nigéria et Ghana) et ce voyage lui permit de prendre conscience « *que le mouvement noir américain gagnerait beaucoup à prendre appui sur les différents pays du monde car il lui manque une dimension internationale.* » C'est dans ce sens que vont œuvrer Stokely Carmichael et surtout James Forman, Ministre des Affaires Etrangères des « *Panthers Noires.* » Le Black Power est « *un mouvement de littérature, pas un mouvement de protestation* » (Stokely Carmichael), c'est donc vers les pays révolutionnaires du Tiers Monde que doit se tourner le mouvement américain et plus précisément encore vers ceux qui se trouvent au front de la lutte anti-impérialiste. Stokely Carmichael va à Cuba et participe à la Tricontinentale ; il va en Tanzanie, menacé en permanence par les Portugais du Mozambique et les Sud-Africains ; il va au Nord Viet Nam enfin et témoigne au tribunal Russel. James Forman participe à la Conférence des Nations Unies sur le Racisme, le Colonialisme, et l'Apartheid organisée à Kitwe, en Zambie (1967) et met en accusation la politique colonialiste des Etats Unis vis à vis des Noirs qui y vivent aussi bien que celle du Portugal ou de l'Union Sud Africaine.

Comme la musique d'Archie Shepp se veut musique populaire, la lutte des mouvements du Black Power veut être une lutte populaire et anti-impérialiste de dimension internationale.

Dans l'ordre politique comme dans le champ musical, la révolution Afro-Américaine des années soixante se caractérise donc par un rejet de la référence occidentale, donnée jusqu'alors permanente de l'histoire du peuple noir aux Etats Unis : le Black Power rompt avec les méthodes et l'idéologie des gradualistes et de Luther King comme la New Thing refuse les formes musicales traditionnelles ; elle se caractérise aussi, de part et d'autre, par la recherche de la « *personnalité profonde du Noir américain* » (Malcolm X) à travers son histoire culturelle et ses luttes et par le report de la référence sur l'Afrique et sur le Tiers Monde.

Les liens qui existent entre le Black Power et la New Thing sont donc particulièrement étroits parce qu'en fait formes musicales et comportement politique ne sont que deux aspects d'un même phénomène : la lutte du peuple Afro-Américain pour la conquête de sa liberté et de sa dignité. Certains musiciens et certains militants perçoivent d'ailleurs parfaitement cette unicité comme tend à le montrer ce dialogue (imaginaire, mais les propos sont authentiques) entre Stokely Carmichael et Archie Shepp :

S. C. : « *La musique d'Archie Shepp c'est la grande beauté du Pouvoir Noir.* »

A. S. : « *Le nationalisme noir est intelligent, il est logique, raisonnable, il est beau, il participe de la négritude — il correspond à la prise*

de conscience de ce qu'il est par le noir pour la première fois depuis des siècles, succédant au règne de Tarzan. »

S. C. : « *Continuez de prendre soin de cette musique du Pouvoir Noir. Nous avons besoin de toute notre force dans cette lutte pour transformer la méchanceté du Pouvoir Blanc (...) jouez la vérité, rien que la vérité. Pour que le Pouvoir Blanc cesse de produire des millionnaires grâce à ses Dave Brubeck.* »

L'évolution des formes musicales s'est faite parallèlement à l'évolution d'une situation sociale et, dialectiquement, le rôle de la musique dans la lutte des Noirs Américains pour la transformation radicale de cette situation sociale, pour le bouleversement des valeurs américaines, pour la révolution, n'est pas indifférent. La transformation, la transmutation des valeurs esthétiques peut n'être qu'un prélude à la transmutation de toutes les valeurs : « *Il me semble qu'à la longue votre art devient le reflet d'une conscience qui, si elle est assez puissante peut changer la conscience sociale des gens qui vous écoutent.* » (Cecil Taylor).

Versailles, Mars 1969

INDEX DES NOMS CITES

- AYLER Albert : Saxophoniste ténor. Joua dans l'orchestre du chanteur de Blues Little Walter. Joua avec Cecil Taylor en 1963. L'un des plus destructeurs des nouveaux musiciens, très souvent grinçant, parfois lyrique, il se plait à évoquer marches militaires et sonneries de chasse.
- AYLER Don : Trompettiste. Frère du précédent. A surtout joué avec Albert.
- BLAKEY Art : Batteur, leader des *Jazz Messengers*. Son jeu est bâti sur la force qui se dégage du foisonnement sonore qu'il entretient. Utilise souvent des figures rythmiques afro-cubaines ou africaines.
- BIG BILL BROONZY : Guitariste et chanteur de Blues originaire du Mississipi. Compositeur et interprète de « Black, Brown and White », l'un des *Blues* décrivant le plus crûment les réalités de la ségrégation raciale.
- BROWN James : Chanteur, organiste, batteur. L'un des chefs de file de la *Soul Music*.
- BROWN Marion : Saxophoniste alto. Très influencé par les musiciens *Middle Jazz*, son jeu est chantant et mobile. Souvent lyrique, parfois tendre, il hésite devant la violence habituelle du *Free Jazz*.
- BRUBECK Dave : Médiocre pianiste blanc (auteur de « Take Five ») qui connaît un très grand succès commercial aux Etats-Unis.
- COLEMAN Ornette : Saxophoniste alto, trompettiste, violoniste. L'un des initiateurs du *Free Jazz* et l'un de ses interprètes les plus intéressants. Son évolution s'est faite de la recherche d'une liberté musicale absolue (cf. « Free Jazz ») vers un dépouillement de plus en plus grand, laissant place à des conceptions devenues presque esthétisantes et qu'il illustre quasiment seul.

L'AMERIQUE NOIR ET LE REJET DE LA REFERENCE OCCIDENTALE

- CHERRY Don : Trompettiste. L'un des plus originaux de ces dernières années ; a joué avec O. Coleman, John Coltrane, P. Sanders etc.
- COLTRANE John : Saxophoniste ténor et soprano. Le « père » de la Nouvelle Musique. Ses recherches auprès de Miles Davis, puis au sein de son *quartet* ont contribué à faire éclater les cadres musicaux issus du *Be Bop*. Des musiciens plus jeunes continueront son œuvre (Coleman, Shepp), mais il les rejoindra bientôt avec Pharoah Sanders à ses côtés pour donner au *Free Jazz* quelques unes de ses œuvres les plus belles.
- DAVIS Miles : Trompettiste. Se révéla aux côtés de Charlie Parker. Resta longtemps dispensateur d'une musique introvertie d'où semblait exclu tout élan libertaire. A évolué récemment vers l'expression de formes musicales directement inspirées du *Free Jazz*.
- DIXON Bill : Trompettiste et compositeur. Joua avec Cecil Taylor et Archie Shepp. Théoricien, inspirateur plutôt que participant à part entière, il eut un rôle très important dans l'éclosion du mouvement *Free* et en particulier dans la création de la *Jazz Composer's Guild*.
- DORSEY Tommy : Tromboniste et chef d'orchestre blanc. Excellent technicien, dispensateur d'une musique douce et asexuée, il connut un très grand succès commercial de 1935 à 1945 environ.
- EVANS Bill : Pianiste. Original par le développement de ses conceptions harmoniques et mélodiques, créateur d'une musique douce et sans aspérités. Refuse l'aventure du *Free*.
- GRAVES Milford : Percussionniste. A joué un rôle très important dans le renouvellement du jeu de batterie, en particulier par le refus de la régularité du rythme et l'emploi de figures polyrythmiques voulant s'inspirer des rythmes africains.
- GUY Buddy : Guitariste et chanteur de *Blues* urbain. Très influencé par B. B. King.

- HODEIR André : Chef d'orchestre, compositeur et critique français. Auteur, entre autres, de *Hommes et problèmes du Jazz*. Paris, Flammarion, 1954.
- JAMES Elmore : Guitariste et chanteur de Blues urbain.
- JAZZ COMPOSER'S GUILD : Organisation coopérative de musiciens fondée à l'automne 1964 par Bill Dixon. Elle rassemblait la plupart des musiciens *Free* et tentait de lutter contre la monopolisation du marché et l'exploitation de la musique noire par les hommes d'affaires blancs. Du fait de dissensions internes, elle n'eut qu'une existence éphémère, mais le fait qu'elle ait existé représente un événement extrêmement important du Nouveau Jazz.
- JONES Elvin : Batteur. Joua dans le quartet de John Coltrane jusqu'à ce que celui-ci prenne le tournant *Free*. Son jeu se caractérise par une sorte d'exubérance due à la superposition de plusieurs rythmes. Il joua un rôle très important dans l'écllosion du nouveau style de batterie qu'adopteront Sunny Murray, Milford Graves, etc.
- JOPLIN Scott : Célèbre pianiste de *Ragtime* mort en 1917.
- B. B. King : Le « roi » des guitaristes et chanteurs de Blues de style urbain.
- J. B. Lenoir : Guitariste et chanteur de Blues. Compositeur et interprète de plusieurs Blues antiségrégationnistes et en particulier d'*Alabama Blues*.
- LINCOLN Abbey : Chanteuse. Femme du batteur Max Roach. A enregistré avec ce dernier l'extraordinaire suite anti-ségrégationniste : « *We Insist : Freedom Now* », malheureusement introuvable aujourd'hui.
- LOGAN Giuseppe : Saxophoniste. Particulièrement attaché à la destruction des structures musicales et des techniques instrumentales qui l'ont précédé.
- LYONS Jimmy : Saxophoniste alto. Compagnon de Cecil Taylor depuis des années. Représente à l'intérieur du Nouveau Jazz la persistance d'un courant issu du classicisme de Charlie Parker.

L'AMERIQUE NOIRE ET LE REJET DE LA REFERENCE OCCIDENTALE

- MALSON Lucien : Critique français. Auteur, entre autres, de *Les Maîtres du Jazz*. Paris, PUF, 1962. (Coll. Que Sais Je ?) et d'une *Histoire du Jazz Moderne*. Paris, La Table Ronde, 1961.
- MILLER Glenn : Tromboniste et chef d'orchestre blanc. Connut un très grand succès commercial dans les années quarante en jouant une musique de danse inspirée de la musique Afro-Américaine.
- MODERNE Jazz : Quartet composé de Milt Jackson, vibraphone ;
- QUARTET : Percy Heath, basse ; Connie Kay, batterie ; et John Lewis, pianiste et directeur musical. Créateur d'un « Jazz de chambre » souvent très joli, quelquefois swinguant, ce quartet est célébré aussi pour ses adaptations de pièces classiques : œuvres de Bach, œuvres baroques, etc.
- MURRAY Sunny : Batteur. A joué avec la plupart des grands de la *New Thing* (Ayer, Shepp, Taylor). Rôle très important en ce qui concerne le refus de la régularité rythmique et l'éclatement du temps. Suggère le swing plutôt qu'il ne l'impose.
- PARKER Charlie : Saxophoniste alto. Il fut à l'origine de la profonde mutation du Jazz appelée *Be Bop* (accroissement de la complexité harmonique, désarticulation du phrasé et de la mélodie, renouvellement des rythmes). Mort en 1955, son influence reste extrêmement vivace aujourd'hui encore.
- PICKETT Wilson : Chanteur. L'une des vedettes les plus en vue de la *Soul Music*.
- REDDING Otis : Chanteur. L'un des créateurs de la *Soul Music*.
- SANDERS Pharoah : Saxophoniste ténor. Joua avec Coltrane dès le moment où celui-ci s'engagea sur les chemins du *Free Jazz*. Après la mort de Coltrane, il joua avec divers groupements. Capable de la violence la plus extrême comme d'une tendresse très émouvante, il contribua, après une phase de destruction effrénée, à la réintroduction du lyrisme dans le Nouveau Jazz.
- SHEPP Archie : Saxophoniste ténor et soprano. L'un des quatre ou cinq grands maîtres de la Nouvelle Musique. Beaucoup plus créateur que destructeur, toute son œuvre est une recherche permanente en vue de forger un Art Afro-Américain profondément original, débarrassé de toutes les scories occidentales. A cette fin, il a, en particulier, entrepris une récupération systématique de toute la tradition musicale nègre par le Nouveau Jazz.

A B B I A

1960 Free Jazz Atlantic 421 008
 1965 Chappaqua suite CBS 62 896/7
 1965 At the Golden Circle Blue Note 84224/5
 1968 Ornette at twelve Impulse AS 9178

JOHN COLTRANE

1965 Ascension Impulse AS 95
 1966 Kulu se mama Impulse AS 9106
 1966 Meditations Impulse AS 9110
 1967 Expression Impulse AS 9120

BILL DIXON

1962 Consequence BYG 529100
 1966 Intentions and Purpose RCA Victor LPM 43844

MILFORD GRAVES

1965 Nothing ESP 1015

JAZZ COMPOSER'S ORCHESTRA

1968 Communications JCOA LP 1001/2
 distribution Pathé Marconi

J. B. LENOIR (°)

Alabama Blues CBS 62593

ABBEY LINCOLN/MAX ROACH (°)

Freedom now suite Candid introuvable

GIUSEPPI LOGAN

1964 Tabla suite ESP 1007

L'AMERIQUE NOIRE ET LE REJET DE LA REFERENCE OCCIDENTALE

SUNNY MURRAY

1969 Big chief Pathé 2 C062 10096

MICHEL PORTAL

1969 Our meanings and our feelings Pathé C054 10525
 (l'un des meilleurs exemples du Free Jazz européen)

NEW YORK ART QUARTET

1964 Black dada nihilismus ESP 1004

PHAROAH SANDERS

1966 Tauhid Impulse AS 9138

1968 Karma Impulse AS 9181

ARCHIE SHEPP

1964 Four for Trane Impulse AS 71

1965 Fire music Impulse AS 86

1965 New Thing at Newport Impulse AS 94

1966 Mama too tight AS 9134 Impulse

1967 Live at Donaueschingen Saba SB 15148 ST

1967 The magic of July Impulse AS 9154

SUN RA

1961 The futuristic sounds of Sun Ra BYG 529111

1965 The heliocentric worlds of Sun

Ra vol. I ESP 1014

1966 vol. II ESP 1017

A B B I A

CECIL TAYLOR

1958 Lookin' ahead	Contemporary S 7562
1960 The World of C.T.	Candid 8006
1962 Nefertiti	Fontana 888609 ZY
1966 Unit structures	Blue Note 84237
1966 Conquistador	84260 Blue Note
JR. WALKER (*)	
Shotgun	Tamla Motown TMEF 503 (45 t.)

N. B. : Tous les disques mentionnés ont été ou sont encore distribués sur le marché français.

L'AMERIQUE NOIR ET LE REJET DE LA REFERENCE OCCIDENTALE

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- BERENDT (Joachim E.). *Le Jazz*. Paris, Payot, 1963.
LES CAHIERS DU JAZZ. Spécial New Thing. n° 16/17.
(Les nouvelles éditions musicales modernes. 65 Champs Elysées. Paris 8°)
JAZZ HOT. *La Marée Noire*. n° 231. (14 rue Chaptal. Paris 9°)
JAZZ MAGAZINE. Spécial New Thing. n° 119
Spécial New Thing. n° 125
- NEMM. 65 Champs Elysées. Paris 8°)
JONES (Le Roi). *Le Peuple du Blues*. Paris, Gallimard, 1968.
KOPELOWICZ (Guy). *Autumn in New York*. *Jazz Hot*. n° 214/5/6.
MERTON (Robert K.) *Eléments de théorie et de méthode sociologique*.
Paris, Plon.
- PLAISANCE (Eric). *Jazz, champ esthétique et idéologique*. *La Nouvelle Critique*. n° 26. Septembre 1969.
- TENOT (Frank). *Dictionnaire du Jazz*. Paris, Larousse, 1967.

GLOSSAIRE

- Be Bop** : Onomatopée dérivée d'une figure de batterie qui désigne un style jazzistique né vers 1940/45 à New York.
- Blues Notes** : Altération des 3° et 7° degrés de la gamme tonale européenne.
- Cellar Café** : Café de New York où se déroula du 1^{er} au 4 octobre 1964 la « Révolution d'octobre en musique » à l'initiative de Bill Dixon.
- Congo Square** : Emplacement de la Nouvelle Orléans où se réunissaient vers le milieu du XIX^e siècle les « Africains d'Outre Mer ». Chants et danses y étaient habituels.
- Five Spot** : Cabaret New Yorkais.
- Free, Free Jazz, Nouvelle Musique, New Thing** : Littéralement « libre ». Désigne un style jazzistique apparu au début des années 1960 et qui se caractérise par une tentative de libération des cadres harmoniques et mélodiques traditionnels et, en général, des structures musicales inspirées de l'occident européen.
- Riff** : Courte phrase musicale de 2 ou 4 mesures dont le thème mélodique et la carrure rythmique fortement accentuée sont répétés pour créer des effets de swing et d'obsession.

P80-2007

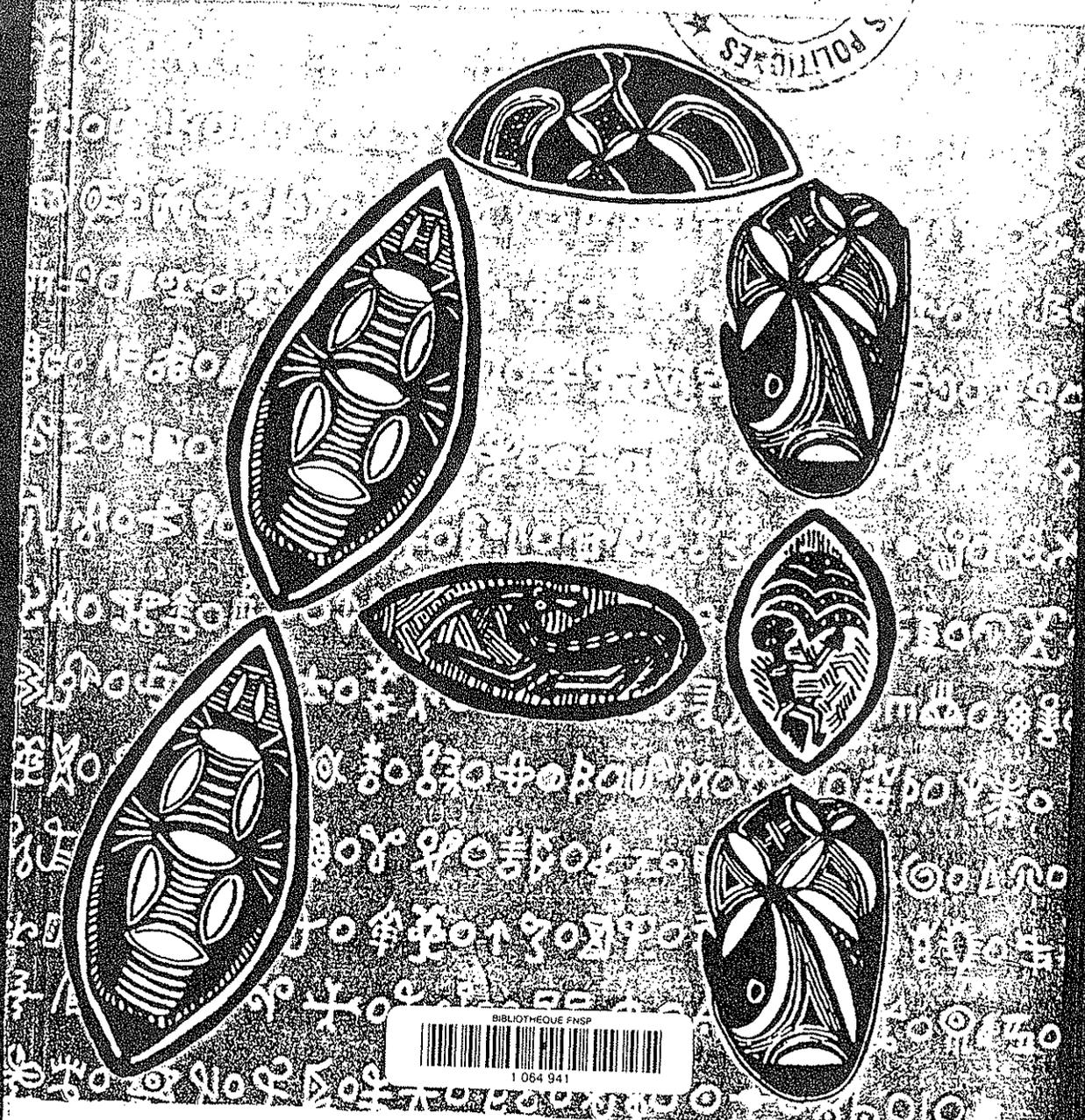
ABBIA

JANVIER-AVRIL
JANUARY-APRIL

1970

1971

24



REVUE CULTURELLE CAMEROUNAISE
CAMEROON CULTURAL REVIEW