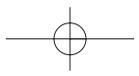
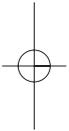
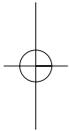


*Sweet soul music
rhythm & blues et rêve sudiste de liberté*



PETER GURALNICK

Sweet Soul Music

RHYTHM & BLUES ET RÊVE SUDISTE DE LIBERTÉ

Traduit de l'anglais par
BENJAMIN FAU

IDEM • VELLE



AC • IDEM • NOLLE

ÉDITIONS ALLIA

16, RUE CHARLEMAGNE PARIS IV^e

2005

TITRE ORIGINAL

Sweet Soul Music

Rhythm & blues and the Southern Dream of Freedom

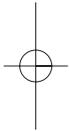
© Peter Guralnick, 1986, 1999.

© Editions Allia, Paris, 2003 pour la traduction française.



*Pour Joe McEwen, Mr. C.,
sans qui je n'aurais jamais imaginé écrire ce livre...*

*Et pour Solomon Burke, l'incontesté Roi du rock'n'soul,
sans qui je n'en aurais jamais eu l'envie.*





SUR LE CHEMIN DE L'ÉGLISE

INTRODUCTION : SOUL SERENADE

CE que vous allez lire est d'abord une histoire, l'histoire d'un genre musical bien défini. Mais j'espère que c'est aussi bien davantage. Tout a commencé il y a plus de quatre ans, lorsque m'est venue l'idée d'écrire un livre sur la *soul music* du sud des Etats-Unis dans les années 60, livre qui viendrait rejoindre mes deux précédents ouvrages, *Feel Like Going Home* et *Lost Highway*, et qui compléterait ainsi une trilogie couvrant mes trois grands amours musicaux : le blues, le rockabilly-country et la soul. Cette fois, cependant, je voulais écrire un livre différent, qui tiendrait plus du récit que de la galerie de portraits. Tout en étant conscient qu'il était impossible de raconter *toute* l'histoire (Qui donc en serait capable ? Qui donc en aurait même *la volonté* ? Comme l'a écrit quelque part Mark Twain, une véritable biographie est chose impossible car "chaque jour remplirait un livre entier – 365 livres par an !"), je voulais dresser le tableau d'un mouvement musical et d'un milieu social, de manière aussi convaincante que le permettait une étude a posteriori. Au cours de mes recherches, j'ai interviewé plus d'une centaine de personnes, et j'ai parcouru l'Amérique de Los Angeles au Mississippi, de Géorgie à New York, l'Alabama, Philadelphie et le Tennessee. Ce travail préparatoire vient, je l'espère, étayer mon récit ; en effet, aussi complet que puisse paraître ce livre, si complexe en soit la chronologie et si imposant en puisse être la longueur, il ne rendra jamais compte que d'une infime partie du temps que j'ai passé en compagnie de propriétaires de labels, de producteurs, d'agents, de disquaires, de disc-jockeys et de managers, sans parler des artistes eux-mêmes. J'espère aussi qu'il reflète mon peu de goût pour les conclusions hâtives, car j'ai tout à fait conscience de ce que ce travail m'a appris sur une certaine facette de l'héritage culturel et du business américain, facette que, malgré un contact prolongé avec l'industrie musicale, je n'avais jamais examinée attentivement. J'ai rencontré quelques-uns des plus extraordinaires personnages que j'aie jamais connus, je me suis fait des amis qui comptent aujourd'hui parmi mes plus proches (et souvent ces deux choses sont allées de pair). En outre, la plupart des préjugés que j'avais pu avoir en abordant l'écriture de ce livre se sont retrouvés complètement renversés.

QU'EST-CE QUE LA *SOUL MUSIC* ?

LA *soul music* du sud des Etats-Unis fut le fruit d'une époque et d'un ensemble de circonstances sociales qui ont peu de chances de se répéter à l'avenir. Je pense qu'il est nécessaire de préciser d'emblée que lorsque je parle de *soul music*, je ne me réfère pas à la musique du label Motown, phénomène presque exactement contemporain mais s'adressant bien plus au public de la pop, blanc et inscrit dans un processus d'industrialisation. (Pour Jerry Wexler, vice-président d'Atlantic Records et porte-parole de la faction rivale l'exploit de Motown fut de réaliser "quelque chose qui sur le papier était impossible. Ils ont pris la musique noire et l'ont balancée directement au beau milieu des *teenagers* blancs américains.") Ce à quoi je fais référence, c'est à cette musique nettement moins maîtrisée, trouvant ses racines dans le gospel et puissamment émotionnelle qui se développa dans la foulée du succès de Ray Charles, soit environ à partir de 1954, pour atteindre sa vitesse de croisière, parallèlement à Motown, au début des années 60. Pendant très longtemps, son public fut composé presque exclusivement de Noirs élevés dans l'ambiance émotionnellement désinhibante de l'Eglise, et d'une légion clandestine mais grandissante de jeunes admirateurs blancs qui avaient entendu du rhythm & blues à la radio et l'avaient perçu comme la clef d'un mystère dont ils étaient les gardiens. Au début, comme le rock'n'roll, la soul était l'expression d'une rébellion, ou au moins d'un mécontentement, et lorsque Ray Charles se mit à transformer les plus célèbres chants sacrés en sanglots d'extase séculière, il se heurta à de nombreuses critiques, principalement de la part de membres du clergé. Lorsqu'elle quitta la clandestinité, la soul accompagna quasiment chaque étape du développement du Mouvement des Droits Civiques : son succès reflétait directement les gigantesques avancées de l'intégration, sa popularité était le miroir presque fidèle des bouleversements sociaux qui avaient lieu. Lorsque "When a Man Loves a Woman" de Percy Sledge, exemple typique de l'émotion qui peut émaner de la soul, se hissa au sommet des charts pop en 1966, on put presque croire que la partie était gagnée. C'était une chanson qui semblait à l'époque, à moi comme à beaucoup d'autres, vierge de toute compromission, de toute concession faite au marché, épargnée par les décolorations et les détériorations palliatives que Motown faisait systématiquement subir à ses productions pour les rendre plus attrayantes ; je voyais en elle l'expression de la générosité romantique

et de la solidarité de la communauté noire. Je n'aimais pas cette chanson plus que cela, mais je l'accueillais comme le présage d'un jour nouveau, jour où la culture populaire noire pourrait toucher le grand public en conservant son idiome.

De même, il sembla logique, une fois passée l'acmé du Mouvement, lorsque la mort de Martin Luther King vint remettre en cause les certitudes progressistes et l'instinct communautaire qui avaient marqué cette brève période, que le mouvement soul se morcelle, que les bons sentiments qui animaient cette musique disparaissent, que les charts retrouvent un certain état de ségrégation virtuelle : le funk, le disco et plus tard le rap se présentèrent d'abord comme des musiques de ghettos, avant de devenir, l'un après l'autre, aussi fédérateurs que le fut en son temps le rhythm & blues. Ainsi, la *soul music* fut le produit de son temps et de son environnement, d'un contexte que personne ne *voudrait* voir réapparaître, le fruit amer de la ségrégation, transfiguré, comme tant d'autres choses ont pu l'être, par l'universelle générosité de la culture afro-américaine, en un témoignage de chaleur humaine et de confiance en soi. Voilà le contexte historique, la toile de fond du développement de la soul : une époque excitante et dangereuse, celle d'une vivifiante prise de conscience de soi.

Tel était mon point de vue sur la *soul music* lorsque j'entamai l'écriture de ce livre. La *soul music*, selon la définition orthodoxe et d'ailleurs assez juste de l'écrivain anglais Clive Anderson, "est jouée par les Noirs américains et place le *feeling* au-dessus de tout. Elle fit son apparition à la fin des années 50, mélange de gospel sécularisé et de blues impie, et traite uniquement de ce sujet essentiel : l'amour et ses multiples aléas. D'un point de vue strictement musical, l'inspiration demeure religieuse. La plupart du temps la soul utilise la forme de la ballade et certaines techniques du gospel et du blues – motifs en questions-réponses, intonations et argot à la mode, utilisation d'une élocution plaintive et traînante. C'est un art intégralement vocal. (...) La soul sous-entend une expérience partagée, une relation privilégiée avec l'auditeur, comme dans le blues où le chanteur exprime et conforte les sentiments du public. En ce sens, elle conserve un caractère sacramentel."

Voilà un assez bon résumé de ce qu'était ma vision plus que basique des choses. Je ne m'étais pourtant pas complètement tenu à l'écart des réalités non académiques. Avec mon ami Bob Smith, nous ne ratons aucun concert de blues qui avait lieu en ville, et

alors que nous avions tous les deux seize ans, nous avons vu Ray Charles chanter pour la première fois son nouveau hit “What’d I Say” au Boston’s Jordan Hall. Poussé par un autre de mes amis, John Graham, j’ai sans doute assisté à tous les grands spectacles de soul à partir de 1964, à tous les grands concerts saisonniers organisés par la radio WILD de Boston. C’est avec John Graham que je suis allé voir Solomon Burke, Joe Tex, Garnet Mimms, James Brown et Otis Redding – en fait la quasi-totalité des artistes dont je parle dans ce livre – la plupart à plusieurs reprises et souvent dans l’intimité de ces petits clubs que John m’avait fait connaître lorsque nous avions une vingtaine d’années. Le premier article que j’ai écrit, en 1968, pour le journal *Rolling Stone* était un panégyrique de Solomon Burke, et une de mes premières contributions au tout jeune *Boston Phoenix* consista en une description du spectaculaire jeu de scène de James Brown en janvier 1967.

Si je raconte tout cela, ce n’est pas pour vous dresser mon C.V., mais plutôt pour minimiser ma prétention à l’objectivité. Je me trouvais parmi la poignée de Blancs qui allait à ces concerts, c’est vrai, et comme Mick Jagger en Angleterre, Mitch Ryder à Detroit, Peter Wolf à New York ou l’écrivain Joe McEwen à Philadelphie, je suis tombé sous le charme. Je ne prétendrais pas avoir immédiatement saisi ce dont il retournait. Je n’étais pas plus au courant de ce qui se passait en coulisses que n’importe quel autre fan. Mais ces spectacles furent pour mon imagination l’occasion de se déployer, stimulée tant par la grâce invraisemblable des danseurs que par l’exotisme affiché de la mise en scène. Pour moi, la musique soul *était* le Black Power, une sorte de profession de foi révolutionnaire. Elle me semblait se démarquer nettement du rhythm & blues qui l’avait précédée, et m’apparaissait (ce fut sans doute là ma principale erreur) comme une sorte d’affirmation séparatiste de la fierté du peuple noir se rattachant quasiment aux idées de Marcus Garvey, comme un combat pour la reconquête de ses “racines”, bien avant que ce dernier concept ne devienne populaire, et dont l’adhésion qu’elle suscitait chez les Blancs n’était que le signe d’un optimisme béat et d’une bonne volonté aveugle. La vision que j’avais alors de la soul se trouva renforcée par des titres aux implications sociales évidentes comme “We’re a Winner” (“Nous sommes là pour gagner”) des Impressions, “I’m Black and I’m Proud” (“Je suis noir et j’en suis fier”) de James Brown, “I Wish I Knew (How It Would Feel to Be Free)” (“J’aimerais savoir (ce que l’on ressent quand on est libre)”).

de Solomon Burke ou “A Change Is Gonna Come” (“Un changement va survenir”) de Sam Cooke, et, aujourd’hui encore, je reste persuadé que la montée des espérances communautaires et l’émergence de nouvelles opportunités de réalisation sociale ont joué un rôle important dans cette histoire. Mais la soul ne se résume pas à cela, pas plus que le rock’n’roll ne se résume à une quête de liberté et au rejet de l’état d’esprit de la classe moyenne blanche dans l’Amérique d’Eisenhower.

Dès les premières interviews réalisées pour ce livre, je me suis retrouvé face au fossé séparant la théorie de la réalité. La *soul music*, d’après Jerry Wexler, qui, de par sa fonction de vice-président d’Atlantic Records, produisit la plupart des grands chanteurs de soul des années 60 et beaucoup de stars du rhythm & blues des années 50, n’était “qu’une étiquette, (...) une invention sémantique. Ce n’était qu’une étape dans l’histoire de la musique, elle s’inscrivait au sein d’une évolution qui se poursuivait après elle. Finalement, ce n’était que du rhythm & blues.”

Finalement, ce n’était que du rhythm & blues. D’un seul coup, ma théorie tout entière tombait à l’eau. J’avais toujours postulé l’existence d’une distinction radicale entre la soul et le rhythm & blues, et je n’avais autorisé personne à la mettre en doute. La soul était sincère, vraie, douloureuse, puissamment émotionnelle, comme je l’ai écrit plus haut; le rhythm & blues, genre qui me fascinait également (mais pour d’autres raisons), était à mes yeux plus mécanique, plus artificiel – et je pensais en disant cela à ses cuivres de bastringue, ses paroles à double sens, ses chanteurs braillards et son rythme pesant. C’était simplement tout ce que j’en connaissais. Lors de mon premier voyage à Macon, le frère d’Otis Redding, Rodgers, me recommanda auprès de Zelma, la veuve d’Otis, comme “un vrai fan de rhythm & blues”. Par la suite, je me heurtai continuellement à la même évidence: personne ne faisait de distinction entre soul et rhythm & blues. Tous les chanteurs sur lesquels j’écrivais avaient été fondamentalement influencés par la musique des années 50; ces étiquettes étaient en un sens une invention des critiques et des compilateurs.

Soit. Je pouvais accepter cela. Mais la soul, au moins, était pour moi l’expression évidente de la solidarité de la communauté noire; j’ai même dû écrire quelque part qu’elle était l’expression des “espoirs incoercibles d’un peuple noble” ou quelque chose d’approchant. Lorsque j’entraînai Julian Bond, ancien leader du S.N.C.C.¹ et auteur de poèmes inspirés par Ray Charles et Charlie Parker, sur ce

1. *Student Nonviolent Coordinating Committee*: comité de coordination des étudiants non-violents (Toutes les notes sont du traducteur).

terrain, il ne démonta pas vraiment ma thèse idéologique, mais ne fit rien non plus pour la confirmer. Il reconnut que la musique avait joué un rôle important dans l'affirmation de son identité raciale, mais aussi que, comme n'importe quel adolescent, "il avait eu une vision romantique des chanteurs, en particulier de Ray Charles. Autour de moi, on prenait le rhythm & blues de haut. C'était une musique au rabais, une musique sauvage, sexuelle, 'sale'. A mes yeux, elle représentait la manière la plus 'glamour' de vivre. Mon regard est, bien entendu, différent avec le recul, mais pour moi, à l'époque, elle évoquait le paradis." Depuis l'automne 1980, époque à laquelle je me rendis pour la première fois à Memphis, le tableau que j'ai pu dresser de la Stax Record Company puis du milieu des studios d'enregistrement de Muscle Shoals, tout autant que celui de l'ascension d'Otis Redding depuis ses débuts provinciaux dans la petite ville de Macon (Géorgie), n'est nullement celui d'une totale mainmise de l'homme blanc, ni même celui d'un business man blanc capitalisant les ressources produites par un peuple asservi pour les détourner au profit de sa propre ascension sociale et de sa domination culturelle: il en ressort plutôt l'image d'un *partenaire* blanc dont la contribution était aussi significative mais bien moins visible que celle de son associé noir. Cela n'a finalement pas tant d'importance, car l'idée de partenariat est un concept qui s'explique de lui-même: après tout, il est au centre de la notion d'intégration. Mais je ne m'attendais simplement pas à le voir apparaître dans ce contexte. Peut-être était-ce parce qu'une telle alliance de travail est chose très rare, peut-être était-ce la conséquence de mon propre conditionnement culturel et politique, mais il me fallut pas mal de temps avant d'accepter une conception de la réalité dépouillée de préjugés idéologiques.

En fin de compte, j'ai entrepris l'écriture de ce livre avec en tête ce qui me semble à présent une erreur de jugement assez répandue: je pensais que la *soul music* était un phénomène qui existait en dehors de ce qu'on appelle généralement le "business de la musique". La *soul* du Sud, après tout, était, comme avant elle le blues, le rhythm & blues, le rockabilly et à sa suite le rap et la *beat music*, le fruit du travail de labels indépendants, d'hommes et de femmes qui avaient contourné le quasi-monopole des *majors* comme Columbia, Decca, RCA ou Capitol, en découvrant non pas une musique nouvelle mais un nouveau marché. Dans les années 40, le rhythm & blues était méprisé: on l'appelait *race music*, "musique raciale", terme fort peu

flatteur; la country & western n'était pas mieux lotie: on l'appelait péjorativement *hillbilly*¹. Et malgré l'existence d'un public particulier pour chacune de ces musiques, les *majors* rechignaient le plus souvent à les accueillir dans leurs catalogues. Le succès dans ces domaines était donc à portée de main pour des producteurs indépendants, véritables entrepreneurs mais aussi, dans la plupart des cas, véritables amoureux de la musique: Sam Phillips, dont le label Sun signa Elvis Presley, Jerry Lee Lewis et donna naissance au rock'n'roll, était un vieux routier de la radio; Ahmet Ertegun et Herb Abramson, qui créèrent à eux deux Atlantic Records, étaient des collectionneurs passionnés; Jim Stewart, fondateur de Stax, était musicien; Jerry Wexler, enfin, mettait un point d'honneur à rester à la pointe de l'actualité. Quelles qu'aient été leurs activités passées – et on trouve parmi les autres producteurs indépendants d'anciens patrons de boîtes de nuit, des fabricants de 78 tours, des professeurs de mambo, des vendeurs de machines à distribuer les bonbons et même quelques anciens gangsters à la petite semaine – quelle que fût leur passion pour la Vie et la musique, leur motivation première était l'appât du gain. Cette leçon peut vous paraître bien élémentaire, mais il m'a fallu pas mal de temps pour comprendre ce qui avait dû paraître immédiatement évident à quelqu'un comme Jerry Wexler: la *soul music*, loin de se développer dans un espace protégé ou d'élaborer son esthétique dans une sorte de majestueux isolement, à l'écart des autres courants musicaux hybrides et plus corrompus, n'existait en fait qu'en relation avec le rock'n'roll et la country, musiques avec lesquelles elle était en compétition à un niveau strictement commercial. Jamais la soul n'abandonnerait l'espoir de dépasser son étroit et modeste cadre d'origine et de se tailler une place au soleil au sein du marché pop. Les étiquettes, c'est chose entendue, sont faites pour les critiques et les journalistes, et cela, j'en ai toujours été persuadé. Mais il m'a fallu presque deux ans passés à voyager aux quatre coins des Etats-Unis pour interviewer tant des grandes figures de l'industrie du disque que des artistes de *soul music*, pour réaliser que l'histoire que je voulais raconter était autant l'histoire d'un business que celle d'une musique. A vrai dire, l'histoire de la *soul music* illustre tout à la fois le triomphe et la tragédie du système de la libre entreprise. Les processus d'échanges et de fertilisations mutuelles qui ont permis la naissance de la soul puis son rayonnement dans tout le spectre de la musique américaine ne sont pas plus dus au hasard que l'invention

1. Ce terme désigne un garçon campagnard mal dégrossi, un "péquenot".



GARNET MIMMS, 1967

de la Ford modèle T. Comme le dit Jerry Wexler en 1979 dans un accès plutôt éloquent de remise en question : “C’est comme en littérature, quand Faulkner reste sur les étagères des bibliothèques tandis que Jacqueline Susann caracole en tête des meilleures ventes. C’est pareil pour les disques. Chaque compagnie doit faire de son mieux pour satisfaire les pulsions de médiocrité du public si elle veut maximiser son potentiel de succès. On pourrait aussi bien vendre des enjoliveurs.”

QU’EST-CE QUE LA *SOUL MUSIC* ? (SECONDE PARTIE)

VOICI ce que j’entends à présent par *soul music*. La *soul music* est sudiste dans son essence, même s’il peut y avoir des exceptions géographiques. Comme le blues, le jazz et le rock’n’roll, elle est née dans le Sud, et c’est là qu’elle puise son inspiration. Ainsi, même si Solomon Burke, un des meilleurs chanteurs soul, est né à Philadelphie et si Garnet Mimms, chanteur moins reconnu mais au talent vocal presque équivalent, a enregistré beaucoup de ses disques dans cette même ville, ils ont tous les deux été influencés de façon évidente par le revival sudiste alimenté par diverses personnalités comme Elvis Presley et Hank Williams d’une part, Little Richard et Ray Charles d’autre part. Je crois vraiment que ce qui est en jeu ici est une philosophie régionale, qu’il s’agisse de l’esprit agraire dont parle Jerry Wexler (“C’était toujours la même attitude : ‘Oh, on va perdre notre âme si on fait ça. On ne laissera pas les machines détruire ce qui fait l’âme de notre Sud’”), ou simplement de l’idée que l’on retrouve fréquemment chez Dan Penn, héros blanc renégat de ce livre : “Les gens par ici ne laissent personne leur dire ce qu’ils doivent faire.” Il est incontestable que les troubles raciaux dans le Sud et les brusques bouleversements sociaux qu’ils annonçaient contribuèrent à la constitution de cette philosophie ; en fait, c’est l’ensemble de la complexe histoire raciale de la région et la façon dont celle-ci essaye de vivre avec ses passions et ses contradictions qui ont joué un rôle décisif dans l’élaboration d’une nouvelle culture, laquelle ne se résolut jamais au libéralisme que le Nord, lui, acceptait poliment du bout des lèvres. Je pense en définitive que la *soul music* prend sa source dans le rêve sudiste de liberté.

Ce n’est pourtant pas, contrairement à l’opinion commune, une musique de libération émotionnelle dépourvue d’inhibition – même si elle peut parfois s’en approcher. Ce qu’elle offre tient plutôt de

“l’appréhension consciente” qui précède le véritable point culminant de la tension selon la célèbre définition du suspense par Alfred Hitchcock: tout le monde sait que quelque chose va arriver - mais personne ne sait vraiment quand. La *soul music* est une musique qui ne cesse de poursuivre un but, de chercher à se défaire de contraintes – celles de la mélodie et des conventions – qu’elle s’est imposées à elle-même. C’est en cela qu’elle se distingue du grand défouloir rock’n’roll accueillant et charismatique d’un Little Richard qui, malgré tout l’éclat de son chant et toutes les subtilités dont il est capable, se contente de caler sa musique sur le martèlement de ses pieds sur le sol. Il faut également la distinguer des raffinements cultivés de Motown qui, tout en prétendant aussi s’inspirer de la musique d’église, ne crie que rarement à pleins poumons, ne fait monter généralement la tension sans se laisser vraiment aller et ne révèle qu’occasionnellement un semblant d’émotion brute. Les chanteurs Motown n’étaient ni moins talentueux ni moins capables de laisser transparaître leurs véritables émotions, mais Motown était tout simplement une industrie dont le but spécifique était de toucher le public blanc: chaque aspect de cette industrie était contrôlé, du maquillage et de la diction de ses stars jusqu’à la plus subtile interpolation repérable dans leurs disques. La *soul music* sudiste était d’autre part un refuge pour individualistes et francs-tireurs. C’était une musique dans laquelle les musiciens pouvaient être désaccordés, le batteur hors du tempo, le chanteur hors de la tonalité, sans que cela empêche le message de passer – puisque l’essentiel était le sentiment (*feeling*) caché sous la surface des choses. C’est le *feeling* qui donne le rythme, c’est le *feeling* qui indique la mesure; c’est pour cela que la *soul music* reste jusqu’à aujourd’hui un domaine musical aussi particulier. L’un des sophismes les plus répandus à une époque post-apocalyptique comme la nôtre est d’affirmer qu’il n’y a de place *que* pour les grandes gesticulations théâtrales: on resterait sourds aux modulations, lesquelles tendraient dans le même temps à s’autocensurer. La soul, qui peut en un sens être perçue comme annonciatrice d’un nouvel âge, n’était pas envisagée de cette manière dans les années 60, et l’une des surprises les plus remarquables quand on écoute aujourd’hui cette musique – et c’est là une de ses qualités les plus durables – réside dans le calme de certains instants cruciaux, de ces moments de tranquillité où l’action se suspend et où entre en jeu “l’appréhension consciente” que j’évoquais plus haut. Pensez à ces terribles hurlements

I. *Skinny Legs And All*, titre d'un succès de Joe Tex.

que vous avez entendus chez tous les chanteurs soul, de James Brown à Wilson Pickett; pensez à la ferveur d'un Solomon Burke ou d'un Joe Tex dans des prêches dont les sujets sont aussi dénués de substance et de sérieux que "de belles jambes minces" ou le prix qu'il faut parfois payer pour l'amour. Dans la musique gospel, dont la soul est la fille, on dit souvent que le chanteur "inquiète" le public, qu'il le tourmente, qu'il travaille la foule jusqu'à ce qu'elle soit sur le point d'exploser, jusqu'à ce que les hommes forts défaillent et que les femmes se mettent à parler en langues. C'est ce qu'on appelle communément "casser la baraque". On retrouve dans la soul, peut-être le dernier des grands arts vocaux, ce même sens de la structure dramatique, même si le message n'est pas toujours aussi dénué d'ambiguïté. "Je sens que j'ai envie de crier (*I feel I want to scream*)", répète encore et encore James Brown, empruntant au gospel l'une de ses plus anciennes techniques. "Je me sens si bien que j'ai envie de crier", dit-il, repoussant au maximum les limites de la tension qu'il provoque et allant jusqu'à les franchir dans un célèbre enregistrement où l'on entend une voix dans le public lui crier en retour: "James, t'es qu'un trouduc!" Comme son confrère du gospel, le chanteur soul réclame en suppliant encore et encore la complicité du public. "Let me hear you say yeah" (Dites-moi oui, je vous écoute!), implore-t-il, empruntant directement sa formule aux prêches de l'Eglise. "Il y a encore une chose que je voudrais dire, juste une", ajoute-t-il, n'attendant qu'une invitation à dire cette chose. "Can I get a witness?" (Je vous prends à témoin) devient la question rhétorique – tant séculière qu'ecclésiastique – de l'époque.

Tout ceci témoigne seulement du lien indéniable qui existe entre technique et *feeling*, entre la *soul music* sudiste et l'Eglise. Il n'est peut-être pas aussi facile de voir dans quelle mesure la soul, une fois dépassées ses racines gospel, s'est inventée elle-même – sinon dans sa forme (qui, comme celle de toutes les grandes musiques populaires américaines, est un amalgame, un hybride de diverses tendances disparues), au moins dans son évolution de disque en disque. L'histoire de la soul est en effet en grande partie celle de trois villes – Memphis, Macon et Muscle Shoals – chacune se développant comme un avant-poste régional isolé, aussi éloignée en esprit que géographiquement du réseau de studios d'enregistrement des majors et se tenant pareillement dans la quasi-ignorance des succès de ses voisines les plus proches. L'évolution en studio de la soul sudiste fut en grande partie celle d'un art "fait à la maison"

(c'était peut-être ce qui la distinguait le plus du rhythm & blues), ne dépendant que peu de modèles directs car ces modèles n'étaient pas à portée de main, ignorant de l'histoire car l'histoire n'avait pas encore été écrite. Il est vrai que les chanteurs jouaient franc jeu : ils avaient simplement pris comme modèles les stars du gospel. Mais les musiciens, les auteurs, les producteurs, les managers, les techniciens – l'infrastructure de ce qu'on appelle l'industrie du disque – furent contraints de se définir et de déterminer leurs rôles, de puiser dans leurs propres ressources. Cela tenait peut-être, dans une certaine mesure, à la xénophobie provinciale : les Etats-Unis étaient certes isolationnistes par inclination, mais le Sud restait le dernier bastion du véritable populisme et du régionalisme triomphant.

Mais il ne s'agissait pas seulement du Sud. L'industrie du disque elle-même était encore à la recherche d'une définition de soi, et la *soul music* – et plus généralement la musique noire – restait une sorte de Far West musical. “On ne savait pas comment faire des disques. On savait que dalle”, avoue Jerry Wexler lorsqu'il évoque l'histoire bien connue de ses propres débuts dans l'industrie du disque avec Atlantic en 1953. Jim Stewart et sa sœur, Estelle Axton, ne connaissaient que des bribes de musique noire quand ils commencèrent à en enregistrer chez Stax ; Rick Hall, fondateur du studio et du label Fame Recording à Muscle Shoals, n'avait connu auparavant de l'industrie de la musique qu'un petit studio isolé au moyen de boîtes en carton, près du City Drugstore de Florence, Alabama. Phil Walden, frais diplômé de la Sidney Lanier High School de Macon, Géorgie, complotait pour entrer dans le monde du divertissement grand public, avec pour complice Otis Redding qui venait d'être renvoyé de l'équivalent noir de la Sidney Lanier : les deux garçons ne connaissaient de ce monde que ce qu'ils avaient pu entrapercevoir sur des prospectus. Dan Penn, un fougueux jeune garçon blanc de Vernon, Alabama (1 500 habitants), n'avait jamais vu chanter sur scène aucun de ses héros (Ray Charles, Sam Cooke, Bobby “Blue” Bland) quand il entreprit la traversée de l'Alabama et du Mississippi dans une fourgonnette de fortune, se transformant par cet acte en ce qu'il imaginait être “Bobby ‘Blue’ Penn”. Chaque région, chaque *studio*, développa sa propre approche du travail de la musique, assemblant les leçons apprises dans la douleur comme les pièces d'un puzzle qui devint une philosophie de l'enregistrement, et improvisa un système d'arrangements immédiats et sans notation (chose nécessaire car les musiciens ne savaient pas lire la musique).



LES SOUL BROTHERS SIX

Tout rudimentaire qu'il fût, il impressionna si fortement Jerry Wexler que celui-ci put dire avec le recul: "Nous n'avons pas vraiment appris à faire des disques avant de travailler avec les gens de Stax et de Muscle Shoals". Et ces paroles viennent d'un homme qui transforma radicalement le mode de travail des "gens de Stax et de Muscle Shoals" quand il s'adressa à eux, un homme qu'ils révéraient pour ses expertises en matière d'enregistrement et de production!

L'autre élément incontournable de la soul sudiste était le mélange des races, et ici encore les opinions divergent sur sa véritable importance. Certains n'y voient qu'une variation de plus sur le vieux schéma raciste: travailleurs noirs d'un côté, propriétaires blancs de l'autre. J'ai parlé plus haut de la confusion dans laquelle je m'étais longtemps trouvé et de ma conviction de l'existence d'une véritable relation de partenariat. Mais ce partenariat n'excluait pas la différence: ses principaux acteurs y ont apporté tant de points de vue divergents et tant d'expériences personnelles que, même s'ils avaient grandi dans la même petite ville, ils étaient aussi éloignés les uns des autres que si un océan les avait séparés. Et quand ils se trouvèrent tous réunis, l'explosion culturelle qu'ils provoquèrent fut alimentée sans doute autant par l'étrangeté de leur confrontation que par l'alliance de leurs références communes.

Il y a d'autres façons, plus prosaïques, de comprendre cette association. D'un point de vue idéaliste, bien entendu, elle confirme une promesse d'intégration: chacun de ses acteurs, l'un après l'autre, Blancs et Noirs, l'ont présentée comme la preuve que le Rêve Américain pouvait se réaliser, ont posé comme acquis que le succès de la soul était le fait "de Blancs et de Noirs travaillant en équipe". Avec plus de finesse, le DJ noir Hamp Swain, qui fut à la tête de plusieurs orchestres très en vue à Macon au milieu des années 50 et qui révéla Otis Redding, parle de son "public caché": "A l'époque de mes débuts à la radio, je dirais que la moitié de mon public était blanc – des lycéens fous de rhythm & blues. Pendant les concerts, ils restaient assis aux balcons et regardaient les jeunes noirs danser et prendre du bon temps dans la salle. Tout ce qu'ils avaient à faire, c'était s'asseoir et regarder." Ce qui implique, d'après Swain, que la *soul music* est née lorsque les jeunes blancs se sont enfin décidés à descendre et à participer à la fête. Encore plus tortueux est le raisonnement de Jim Dickinson, musicien blanc de Memphis singulièrement iconoclaste: pour lui, les musiciens blancs étaient nécessaires pour que le mélange fonctionne, tout simplement parce qu'ils suppor-

taient mieux les mauvais traitements ou les insultes subis dans les studios que leurs collègues noirs. Peut-être parce qu'ils n'étaient pas autant à cheval sur les questions d'amour-propre ou de reconnaissance, "les musiciens blancs se contentaient de s'asseoir et de se taire".

Quelle que soit la vérité – encore faudrait-il qu'il n'y ait qu'une vérité –, une chose est claire : les Noirs et les Blancs ont apporté avec eux des expériences très différentes, et ont contribué très différemment à l'évolution de la *soul music*. Les vedettes, bien sûr, étaient noires. Il n'y avait pas de chanteurs de soul blancs, aux exceptions marginales des Righteous Brothers, de Wayne Cochran ou encore des Magnificent Men, ces derniers n'ayant connu qu'un unique succès dans leur carrière. Et si un auteur-compositeur et interprète comme Dan Penn eut une importance comparable à d'un Fletcher Henderson pour le son de l'orchestre de Benny Goodman, il resta, comme Henderson, le plus souvent dans l'ombre. Ce qu'apportèrent d'autres musiciens blancs comme Steve Cropper et Jimmy Johnson – guitaristes avant tout *rhythmiques*, le fait est à noter – fut l'expérience de la country & western, une éthique de travail qui était celle des classes moyennes et un cœur de rocker. Je n'entends pas vraiment par cette dernière expression une qualité musicale, mais plutôt un sentiment de mécontentement vis-à-vis de ce qu'ils étaient et du monde dans lequel ils vivaient, ainsi qu'un sens certain de l'injustice sociale (même s'ils ne l'exprimaient probablement pas explicitement), cette sorte de "négritude blanche" viscérale que Norman Mailer devait avoir confusément en tête quand il parlait dans un de ses livres de ces "délinquants juvéniles qui faisaient pendant aux Nègres", dont "l'union" donna naissance aux *hipsters*, aux beatniks. Tous les protagonistes blancs du livre que vous avez en main, sans exception, considéraient Ray Charles comme un dieu pour pratiquement les mêmes raisons qui lui attiraient les foudres des White Citizens' Councils : la sensualité, la barbarie et la sauvagerie de ses rythmes. Vingt-cinq ans plus tard, après avoir rencontré Charles, j'écrivais : "A ma grande surprise, ce qui le distingue est son sens de l'organisation, sa fidélité à la routine de la vie quotidienne, et non, comme je l'avais imaginé tout d'abord quand j'avais quinze ou seize ans, ces éclairs d'inspiration et ces éclats pervers de jouissance orgasmique en lesquelles je voyais l'essence du rhythm & blues de 1960."

L'envers d'une vision aussi romantique des choses est, bien entendu, une dérive vers un certain type de clientélisme condescendant, et c'est cette facette de l'histoire que l'on retrouve dans *Animal*

1. Film de John Landis, sorti en 1978.

2. Ce terme désigne les clubs d'étudiants des universités américaines, associations socio-culturelles très majoritairement composées de jeunes blancs.

3. Club d'étudiants de l'université de Virginie.

*House*¹. C'est le public des *fraternities*² (principalement dans le sud des Etats-Unis) qui a permis à la soul de se développer, qui a érigé l'alcoolique Jimmy Reed en prototype du *crazy nigger*, qui a utilisé la musique et les musiciens eux-mêmes comme substituts aux expériences de la vie réelle et qui, aujourd'hui encore, maintient le rhythm & blues en vie à travers une sorte de revival institutionnalisé connu sous le nom de "musique de plage" (*beach music*). Rufus Thomas, Percy Sledge et tant d'autres obtenaient leurs meilleurs engagements par le circuit des *fraternities* sudistes : ils y étaient très bien rémunérés, honorés (ils devaient eux-mêmes porter un smoking, et tout le monde, les garçons comme les filles, se mettait sur son trente et un), et le public était bien souvent un public de connaisseurs. C'étaient les *fraternities* qui faisaient vivre des groupes blancs dont le répertoire était composé de reprises, comme les Del Rays de Jimmy Johnson ou les Pallbearers de Dan Penn : il n'existait pas de club pour les accueillir, il n'était pas possible d'envisager de tournée sans avoir enregistré de disques, mais avec un peu de chance (et une bonne réputation) on pouvait toujours être reçu chaleureusement à Phi Kappa Alpha³ chaque année, voire plusieurs fois par an.

Je dois avouer que rien de tout ceci ne m'était venu à l'esprit avant de commencer ce livre, et je ne parle pas seulement du rôle des *fraternities*. Personne ne savait qui jouait réellement sur les disques. "En voyant Wayne Jackson s'approcher du micro, j'ai été surpris de constater qu'il était blanc", écrivit Bill Millar après avoir assisté à la *English Stax-Volt Revue* de 1967. Il m'aurait paru hérétique à l'époque de penser que Dan Penn et Spooner Oldham, auteurs de tant de standards de la soul, étaient blancs tous les deux. Encore plus choquante était l'idée que des institutions aussi racistes et élitistes que les *fraternities*, que je percevais comme des bastions de la richesse et des privilèges, puissent véritablement promouvoir la musique que j'aimais. C'est pourtant ainsi que cela s'est passé, que ça me plaise ou non.

En même temps, au milieu de tout ce processus de révision historique, je ne voudrais pas paraître nier que la *soul music* ait été, à un certain niveau, le vecteur d'un progrès social, ni que sa fidélité à une culture alternative reposait sur un solide substrat d'idéalisme – ce serait mentir. La *soul music* exposait toute une gamme de possibles que l'on était en droit de prendre plus ou moins au sérieux, mais aucun des acteurs blancs de son histoire, à ma connaissance, n'ignorait ses implications. Je pense qu'il suffit pour s'en assurer d'écouter

le songwriter Donnie Fritts parler de l'amitié qui le lia en ces temps troublés au chanteur de soul Arthur Alexander, comme lui natif de la région de Muscle Shoals. "Vous me demandez si j'ai été lésé!", s'exclame-t-il en évoquant la triste ségrégation de cette région. "Personne n'a jamais été lésé plus que moi! Je suis le plus grand Nègre que vous ayez jamais rencontré."

Pour les Noirs impliqués, qu'ils soient chanteurs, auteurs-compositeurs ou techniciens, la dynamique sociale était, en un sens, moins sinieuse. D'une part, comme Norman Mailer l'a mélodramatiquement souligné dans "The White Negro", la couleur noire de votre peau ne vous laissait pas le choix: il était impossible en Amérique d'échapper aux considérations raciales et "chaque Nègre qui désirait vivre devait, dès son premier souffle, vivre avec le danger comme compagnon (...). Rien de ce qui lui arrivait ne devait paraître anodin à ses yeux." D'autre part, la *soul music* représentait une opportunité nouvelle d'ascension sociale, tout comme l'avaient été le sport ou les métiers du spectacle en général durant les cinquante ou soixante années précédentes. Une des choses qui me surprit le plus lorsque je rencontrai mes héros musicaux fut de constater combien ils étaient ancrés dans la classe moyenne: ces hommes et ces femmes auraient très bien pu être médecins, avocats ou professeurs, par exemple: tant leurs voix posées que leur manière de s'exprimer ou leur érudition tranchaient nettement avec la bonhomie typique du *soul brother* qu'ils affichaient sur scène. Je m'étais constitué une mythologie instinctive de la soul, dont l'archétype était ma vision fantasmée de Ray Charles. Cette construction intellectuelle cadrerait parfaitement avec ce que je savais moi-même du monde du blues, ou même du monde de la country et de la musique blanche, dans lesquels l'espoir de progression sociale – sinon économique – était souvent très limité, et dont les stars étaient issues d'un milieu rural et, surtout dans le cas de la country, se trouvaient simplement projetées dans un cadre suburbain. Le cas de la soul n'était pas comparable, et cela explique peut-être quelques-uns des problèmes d'adaptation et de perte d'identité que rencontrèrent certains des chanteurs que j'ai interviewés. Sur le plan musical, presque tous ceux à qui j'ai parlé s'accordent à voir la soul comme un développement du blues, se démarquant nettement des chants primitifs et des "field hollers" par un degré supérieur de recherche thématique et harmonique. Comme l'expliquait Roosevelt Jamison, auteur-compositeur de son état: "On gardait le même type de mélo-



SAM COOKE
ET DINAH WAHINGTON

1. Sortes de psalmodies improvisées par les esclaves noirs durant le travail dans les plantations de coton.