

Lettre ouverte à propos des musiques « noires », « afro-américaines » et « européennes »

par Philip Tagg

(1ère version française, septembre 2005)

par Marie-Laure Boudreau, Martine Rhéaume et Philip Tagg)

La première et, jusqu'ici, seule version de ce texte, qui date du 4 mai 1987, est en anglais et a été envoyée à certains collègues chercheurs en musique populaire, afin d'être commentée. Le texte a été réédité le 14 juin 1987 et envoyé à la revue *Popular Music* (Cambridge University Press) qui l'a publié dans son volume 8/3 (1989, pages 285-298) dans la section *Debate*. Cette lettre ouverte se voulait un article d'opinion, s'adressant principalement aux collègues chercheurs en musique populaire, blancs, européens et nord-américains. Veuillez prendre note que l'Union Soviétique existait encore en 1987 et qu'il était toujours, à cette époque, *politically correct* de dire *Afro-American* au lieu de *African-American*. Les seules différences entre le texte original et cette traduction sont de nature soit linguistique (surtout les expressions familières quotidiennes), soit explicative (surtout les concepts typiquement anglophones et la mise à jour de certains détails spécifiques à la fin des années quatre-vingt.

Préliminaires

Depuis quelques années, j'éprouve une irritation croissante chaque fois que je tombe sur des termes tels *musique noire*, *musique blanche*, *musique afro-américaine* et *musique européenne*¹ dans les articles et les discussions sur de la musique populaire. Mises à part les quelques fois où je me suis moi-même échappé, j'ai vu ou entendu l'un ou plusieurs de ces termes, utilisés d'une façon plus ou moins correcte, aussi bien par les étudiants que par les collègues. À chaque fois, je trouvais cela inquiétant. D'où cette lettre, que j'ai écrite principalement à l'attention de ces étudiants, amis et collègues majoritairement blancs, d'Europe ou d'Amérique du Nord.

En raison de la sensibilité générale ressentie par la plupart des lecteurs face aux questions à la fois culturelles, ethniques et raciales, j'ai choisi de présenter ce que j'ai à dire ici sous la forme d'une lettre. Il *ne s'agit pas* d'une attaque envers quiconque ni d'une bagarre académique où je cite, fidèlement ou non, déforme, ou essaie de révoquer l'opinion de quelqu'un d'autre sur le sujet. Tout de même, ce qui suit *est* destiné à quiconque s'intéresse à la musique et qui, tout comme moi, a déjà utilisé des termes comme musique « noire », « blanche », « afro-américaine » ou « européenne », sans avoir toujours une idée précise de leur signification. Le but premier est ici de souligner quelques-unes des questions importantes que je sentais tapies derrière l'utilisation de ces termes.

Si jamais le lecteur avait déjà considéré les idées ici présentées, je m'excuse à l'avance d'avoir offensé sa susceptibilité et son intelligence, ainsi que de lui avoir fait perdre son temps. Dans le cas contraire, j'espère que ce qui suit apportera quelques arguments pour une discussion constructive sur la musique, les races et l'idéologie.

1. Traduction littérale des termes *black music*, *white music*, *Afro-American music* et *European music*.

Pourquoi?

Je dois commencer en déclarant que je *ne* me sens *pas* confortable en remettant en question des termes si largement acceptés tels : « musique européenne », « afro-américaine » ou « musique noire ». Initialement, le fait même de considérer sérieusement mon scepticisme, provoquait l'envoi, par le fardeau de la culpabilité de l'homme blanc, de messages clignotants sur le moniteur de mon cerveau :

🔴 ERREUR — PENSÉE RACISTE 🔴.

Quoi qu'il en soit, en réalisant la contribution étendue faite *par* le système protestant de culpabilité collective en vigueur *aux* causes du racisme, je perdis croyance en cette idée et j'effaçai ces messages d'erreur, en les considérant comme des défauts du système en lui-même. Puis, je me demandai si je ne devenais pas simplement vieux et grincheux. Je rejetai aussi cette idée parce que je suis plutôt de bonne humeur, ces temps-ci. Alors, si je ne suis pas un raciste incorrigible et si je ne souffre pas d'une rare allergie d'andropause, caractérisée par une aversion à certains adjectifs appliqués à la musique, quel est le problème ? Comment quelqu'un peut-il trouver les termes *musique noire*, *musique blanche*, *musique afro-américaine* et *musique européenne* hasardeux, voire insidieux, alors qu'ils circulent autant depuis si longtemps?

Le fait que la signification de ces termes semble prise pour acquis est un des principaux problèmes. Nous sommes tous implicitement supposés savoir exactement ce que ces termes-là veulent dire et avoir des idées précises à propos de ce qu'il y a de noir ou d'africain dans la *musique noire* ou *afro-américaine*, tout comme de ce qu'il y a de blanc et d'européen dans la *musique blanche* ou *européenne*. C'est là que je deviens sceptique. Il est très rare qu'on présente une preuve musicale quant à une couleur de peau spécifique ou à une origine continentale, pour la musique dont on parlera ici ; de plus, lorsque la preuve de ces liens se présente, elle m'apparaît habituellement très mince d'un point de vue musicologique.² Une autre des raisons probables de mon mécontentement face à l'usage de ces termes est, il faut l'admettre, que j'ai contribué à les répandre. Je ne suis pas le seul intellectuel blanc de classe moyenne, intéressé aux formes musicales autres que celles enseignées dans les conservatoires, à avoir réagi viscéralement contre les diktats esthétiques de la culture musicale bourgeoise européenne élitiste, qui canonise certaines musiques et déprécie les autres. Plusieurs d'entre nous ont défendu les nobles causes culturelles injustement négligées : nous avons écrit avec respect et enthousiasme à propos de la musique de groupes ethniques et sociaux exclus, jusqu'à récemment, de la tradition musicale *classique* européenne.³ Quelques-uns d'entre nous ont étudié la musique du prolétariat européen, alors que les autres étudiaient la musique des peuples africains, le blues ou la musique des femmes. Nous avons souligné d'importantes valeurs dans ces musiques, valeurs ignorées ou déclarées taboues ; nous avons voulu attirer l'attention sur d'autres formes valides d'expression musicale et critiquer la tradition qui, par ignorance, a semblé vouloir les taire.

2. Bien sûr « il n'y a pas de fumée sans feu » et les termes n'existeraient pas s'il n'y avait pas un besoin de distinguer un ensemble de pratiques musicales d'un autre. Le but ici, est de trouver de quel feu la fumée que nous voyons provient, i.e. de discuter quels sont les besoins de distinction qui donnent lieu aux termes.

3. Quoique terme discutable, *musique classique* (*classical music*) me semble un peu moins arrogante que *musique savante*, *musica erudita*, *musica colta*, *ernste Musik* etc. (par opposition à *musique ignorante*, *musica selvagem*, *musica barbara*, *Trivialmusik*, etc.) et moins encombrant que des termes plus précis comme *Central European bourgeois high-art music*.

Au cours de ce processus, on a été obligé de tracer des frontières musicales et culturelles qui, d'un point de vue tactique à l'époque, étaient nécessaires, mais qui imitaient les mêmes lignes de démarcation que celles tirées par la tradition que nous pensions critiquer. Étudier la musique *folklorique*, *populaire* ou *noire* de l'autre côté de la clôture ne voulait pas dire que nous étions débarrassés du vrai problème – la « clôture » élitiste, colonialiste ou raciste – mais que nous avons simplement changé de côté dans un jeu aux règlements douteux. Peut-être n'y avait-il pas de stratégie alternative à l'époque, autre que de désigner la musique sur laquelle nous voulions attirer l'attention par l'appellation *folklorique*, *populaire* ou *noire* ; mais lorsque ces termes sont encore utilisés aujourd'hui, comme si tout le monde savait exactement de quoi il s'agit et comme si leur sens était statique, je ressens une irritation considérable. Ce n'est pas seulement parce que je suis en partie responsable de l'établissement de ces termes que leur usage m'irrite, mais aussi parce qu'il est frustrant de voir d'autres régurgiter des concepts qui avaient peut-être une certaine validité dans des circonstances historiques spécifiques, mais qui, à un stade ultérieur, peuvent se transformer en mystification conservatrice. Mais me voici coupable d'un faux départ avant même le coup d'envoi, soit la question de base: quels sont ces concepts et pourquoi est-il nécessaire de les critiquer?

Musique « noire » et musique « blanche »

Bien que ces termes colorés apparaissent rarement sur papier, ils reviennent souvent dans les discussions. La musique « noire » est mentionnée plus fréquemment que la musique « blanche », probablement pour les mêmes raisons que les expressions « histoire des femmes » ou « musique des femmes » feront moins sourciller qu'« histoire des hommes » ou « musique des hommes » (mais cette dernière formulation est-elle réellement s'usage dans notre partie du monde?). Ce genre de termes se rapporte à l'hégémonie de la culture de l'utilisateur, d'où le fait que « musique des hommes » et musique « blanche » semblent plus étrange dans une culture dominée par les hommes blancs que « musique des femmes » ou musique « noire » : ils sont l'exception et nous sommes la règle. Ils ont besoin de carte d'identité, pas nous. Mais si nous ne sommes pas entièrement satisfaits de la culture à laquelle nous appartenons – et cela transparaît par le choix des termes révélant notre habitat socioculturel – nous devrions être au fait de la raison pour laquelle nous utilisons ces termes et savoir ce qu'ils veulent réellement dire.

Définitions générales

« Noir » est une couleur. Son opposé est le blanc. « Noir » (*Black*, substantif avec un B majuscule initial) se définit comme suit :

« un membre d'une race à la peau foncée, spécialement un nègre (=un membre d'un ou l'autre des peuples indigènes à la peau foncée originaire d'Afrique et leurs descendants d'ailleurs) ou un aborigène australien ».⁴

« noir » (*black*, B minuscule) s'utilisé comme adjectif signifiant : « aux noirs ou relatif aux noirs ». En se rapportant à ces définitions, la musique « noire » voudrait dire la musique des noirs ou relative aux membres d'une race à la peau foncée, spécialement d'un des peuples indigènes d'Afrique ou leurs descendants d'ailleurs, ou un des peuples aborigènes.

4. *The New Collins Concise English Dictionary* . Londres, 1982.

« Blanc » (*White* en tant que substantif avec un W majuscule) est défini comme « un membre de la race caucasienne », tandis que la même parole (cette fois *white*, adjectif avec un W minuscule initial,) signifie :

« dénotant ou appartenant à la race au teint clair de l'espèce humaine, ce qui inclut les peuples indigènes de l'Europe, de l'Afrique du nord, de l'Asie du sud-ouest et du sous-continent indien ou un membre de ce groupe ethnique) »

« Blanc » (*white*) peut également être utilisé comme adjectif désignant « une personne d'ascendance européenne ou, dénotant ou relatif à un blanc ou aux blancs ».⁵

En se référant à ces définitions du dictionnaire, clairement raciales (mais non racistes) de « noir » et « blanc », il serait nécessaire, en utilisant des termes tels musique noire ou musique blanche d'établir des liens physiologiques entre la couleur de peau des gens et la sorte de musique qu'ils font. Je n'insulterai pas le lecteur en suggérant qu'ils arborent ou que j'arbore des hypothèses racistes, mais il doit être clair que si l'on utilise « noir » et « blanc » en tant qu'adjectifs qualifiant la musique, et que si l'on ne définit « noir » et « blanc » par aucun autre sens que celui fourni par le dictionnaire, nous devrons établir des liens entre, d'un côté, les qualificatifs raciaux (définition du dictionnaire), et de ce fait des qualificatifs physiologiques « noir » et « blanc », et, de l'autre, l'ensemble des faits culturels appelés « musique » tels que produits et utilisés par les noirs et les blancs. Si nous n'avons pas de définition culturelle claire de « noir » et « blanc » et que nous considérons la « musique » comme une chose destinée à être écoutée plutôt que vue — cela impliquant que la musique elle-même ne possède aucune couleur, ni « noire », ni « blanche », ni autre — alors, nous n'avons aucune base logique pour une définition culturelle, que ce soit pour la musique « noire » ou « blanche ». Pour justifier l'usage de tels termes, nous devrions émettre des preuves physiologiques de l'appartenance musicale, et non des preuves culturelles. Pour résumer, ne pas être en mesure de fournir des définitions culturelles efficaces pour « noir » et « blanc », en parlant de la musique « noire » ou « blanche », équivaut à poser l'hypothèse raciste qu'il y a des liens physiologiques entre la couleur de peau des individus et la sorte de musique que ces individus produisent.

En utilisant le terme « musique noire » pour désigner le dénominateur commun des musiques produites par les « membres d'une race à la peau foncée, spécialement des peuples indigènes d'Afrique ou leurs descendants d'ailleurs, ou des peuples aborigènes australiens », nous allons nous heurter à une abondance d'incongruités musicologiques. Cela veut dire que l'on devra considérer un éventail de musiques aussi hétérogènes que celui couvert par les musiques « asiatiques », « européennes », « blanches » ou « jaunes ». Cela veut également dire que plusieurs caractéristiques musicales fréquemment étiquetées « noires », telles les *blue notes*, la polyrythmie, la birythmie, les mélismes pentatoniques (voir ci-dessous) devront toutes être exclues des dénominateurs communs structurels de la musique « noire », parce qu'une, l'autre ou plusieurs de ces caractéristiques n'apparaissent pas dans certaines musiques mauritaniennes, éthiopiennes et africaines du sud ou du sud-est. Si nous ne sommes toujours pas préparés à abandonner l'idée que de telles caractéristiques incarnent la négritude, nous n'avons donc qu'à impérieusement disqualifier un bon nombre de personnes noires, aussi bien en Afrique qu'ailleurs dans le monde, en les définissant comme blanches ou d'une autre teinte. Employer « noir » pour faire référence à certaines per-

5. *The New Collins Concise English Dictionary*. Londres, 1982.

sonnes noires et pas d'autres implique, donc, une restriction sévère du terme « musique noire », comme on le fait lorsque l'on n'entend par cela que la musique des gens à la peau foncée des États-Unis d'Amérique et de nulle part ailleurs dans le monde. En effet, c'est précisément ce genre de signification qui était sous-entendue — bien que rarement déclarée ouvertement et encore moins définie — pratiquement chaque fois où je suis tombé sur ce terme. Cette signification sous-entendue de « noire » est non seulement restrictive ; elle est également ethnocentriste.

L'idée que « noir » signifie noir des É.U. exprime le même type d'arrogance que l'on trouve en d'autres occasions dans le « monde merveilleux » de l'usage de la langue anglaise états-unienne d'après-guerre. Je me réfère ici à des mots tels *world* (monde), comme dans le *World Trade Center*, *Miss World*, ou la *World Bank* (Banque Mondiale) : aucun de ces trois « mondes » n'incluait [en 1987] le 35% socialiste de la population mondiale.⁶ La notion magique « Monde= États-Unis » revient fréquemment dans les chansons populaires américaines, telle *Dancing In The Street* dont les villes du « monde » sont énumérées comme étant Chicago, New York, L.A., New Orleans, Philadelphia et la *Motor City*⁷, ainsi que dans un succès récent du style « chantons en chœur pour la charité » qui a montré, d'une manière embarrassante, la même arrogance : *USA for Africa* (les artistes, le projet)⁸ « était » le monde puisque l'on chantait « *We are the world* ». Utiliser « noir » pour faire référence au peuple de descendants africains vivant aux É.U. et nulle part ailleurs ne fait qu'illustrer d'une autre manière l'équation douteuse « monde= É.U.A. » Il s'agit d'un manque de respect envers l'identité culturelle de tous les autres noirs (la grande majorité), autant que la signification de « monde » É.U.-centriste manque de respect au reste d'entre nous qui constituons également la majorité des habitants humains de cette planète.¹⁰

6. De plus, les *Trans World Airways* [en 1987] ne desservait ni Irkoutsk, ni Luanda, ni Maputo, ni La Havane. Il doit y avoir des milliers d'exemples de ce fétiche « Monde= É.U.A. ». La transmission par Sky Channel des *World Wrestling Championships* amène une autre illustration mégalomane. Ces événements doivent à peu près impliquer environ deux mexicains et cinq canadiens mais personne d'autre. Le « monde merveilleux » est évidemment celui de Disney : « the wonderful world of Walt Disney ». Merci à Martin Rhéaume (traductrice) d'avoir fourni cette addition à la liste des « mondes » spécifiquement états-uniens.

7. C'est-à-dire Detroit, dans le Michigan.

8. L'usage du verbe être (*is*) dans la publicité et les bandes annonces de vidéo-films semble remplacer la fonction copule habituelle d'équivalence ou d'identité, e.g. « Stephen est un homme » ou « Stephen est mon frère ». Lorsque souligné dans la publicité, le verbe « être » prends une autre signification de « prétendre d'une façon si convaincante » (par quelle opinion?) « que l'on doit penser que ceci/cela/il/ elle est », comme dans « Gene Wilder est Fletch » ou « Diana Ross est Billie Holiday » (le ciel nous protège!). Parfois la copule magique n'est même pas soulignée, e.g. « We Are the World », « Coca Cola is it ». Ce que cet it doit être et où il doit être sont des questions que je ne discuterai pas ici, sauf, en passant, aux notes 20 et 34, qui peuvent être cousine de ces questions.

9. Les similarités entre l'événement « USA for Africa » (*We Are The World*) et les fausses campagnes d'images publicitaires à la O.N.U. telle « The United Colors of Benetton » sont frappantes. Greil Marcus dresse de convaincants parallèles avec la publicité « chantons ensemble » de la multinationale Pepsi Cola et dévoile beaucoup de l'idéologie insidieuse derrière cet événement dans son article « We are the world? », *Re Records Quarterly* 1/4 (1986) : 36-39. London : Recommended Records. NDMR Voit-on une prise de conscience de ce côté, avec le récent Live 8, ou est-ce une coïncidence ? Martin Rhéaume (traductrice) demande : « Voit-on une prise de conscience de ce côté, avec le récent Live 8, ou est-ce une coïncidence ? ». Je pense que oui.

10. Les lecteurs ont la liberté de réprouver cette objection comme un cas de sensibilité culturelle exagérée si cela les rend plus confortables. Avant de faire ainsi, par ailleurs, ils sont invités à lire l'article de Greil Marcus « We are the World? » (voir annotation 9).

En mettant à part tous ces fétiches « monde=É.U.A. » et en revêtant notre fierté d'être résidents du 95% du reste du monde (en son vrai sens), il devrait être clair que le sens de « noir » tel que décrit plus haut est presque identique à la définition du dictionnaire d' « afro-américain ».

La musique afro-américaine

Mon dictionnaire définit « afro-américain » (adj.) comme suit : « dénotant ou relatif aux nègres américains, à leur histoire, à leur culture. » Il est clair que cette définition sera considérablement restreinte, si, par « afro-américain », on entend une personne noire vivant aux É.U.A. Nous allons donc devoir exclure tout le monde en provenance de Tijuana et de Santiago de Cuba jusqu'au Cap Horn (la majorité des afro-américains), peut-être même les afro-américains canadiens.¹¹ Mais ce n'est peut-être même pas assez restrictif, dans la mesure où on ne préfère pas incorporer les pratiques musicales des états-uniens afro-américains de classe moyenne de la Nouvelle-Angleterre à la musique « afro-américaine ». On serait peut-être aussi tenté d'exclure The Fisk Jubilee Singers, Scott Joplin, Paul Robeson, Charlie Pride et Nat King Cole. Nous pourrions également considérer bannir Prince et Lionel Richie — sans oublier tous les « b-boys » du hip-hop influencés par Kraftwerk¹², aux régions de l'« euro-américain » ou du « blanc ». Si c'est là, en tout ou en partie, ce que nous voulons, nous aurions à limiter encore plus le sens de « noir » et d'« afro-américain », en ne nous concentrant que sur certains groupes de gens à la peau foncée, à certains moments et seulement à certains endroits aux États-Unis. En lisant entre les lignes de ce qui semble fréquemment sous-entendu par « noir » ou « afro-américain », nous risquons de nous concentrer sur les noirs états-uniens vivant dans le sud ou bien sur ceux dont un ancêtre aurait pu se trouver dans cette partie des États-Unis. Cela peut très bien se rapprocher de ce que les écrivains prenaient pour acquis comme définition ; mais celle-ci s'éloigne des définitions du dictionnaire de « noir » et « afro-américain » au profit de celle-ci : les descend-

11. Le syndrome « Monde=É.U.A. » dénote un symptôme encore plus particulièrement « américain » Mon dictionnaire (anglais, bien sûr) a ceci à dire pour *American* (notez l'ordre des deux définitions données) : »1. provenant ou relatif aux États-Unis d'Amérique, ses habitants, ou leur forme d'anglais. 2. provenant ou relatif au continent américain ». Cela veut dire que si l'on n'accepte pas que les États-Unis soient le monde, nous avons quand même une chance de prendre une opinion plus modérée, i.e. qu'en disant « Amérique » nous voulons dire par là qu'une seule de ses vingt-sept nations constituantes, ou le tiers de sa population totale (le syndrome « Amérique=É.U.A. »). Encore plus étrange, le phénomène que la langue anglaise ne possède aucun adjectif correspondant à la première définition d' « américain » présentée dans mon dictionnaire, i.e. il n'y a pas d'équivalent à l'adjectif italien *statiunitense* comme dans *il governo statiunitense*, à moins d'utiliser « US » à titre d'expression comme « US government » ou « the US army ». Par ailleurs, même s'il est possible de dire « US Blacks », « US Whites », ou encore « US popular music », alors que j'ai essayé constamment d'utiliser le nom « US american » pour nommer un habitant des États-Unis, évitant ainsi l'ambiguïté entre « Amérique= États-Unis » et « Amérique=Amérique », ce serait bizarre d'utiliser des expressions sémantiquement adéquates mais maladroites telles « Afro-US music ». C'est pour cela que j'ai utilisé des tournures de phrase plus longues, telles « of black US-Americans » et une ou deux fois « US Afro-American ». C'est une question de respect. Les Latino-américains sont-ils disqualifiés au titre d'Américains? Et que dire des Inuit, des Amérindiens et des Québécois? Il est également important de noter que « l'autre côté » (l'Union Soviétique) n'est jamais nommée par le(s) continent(s) du(des)quel(s) elle fait partie, mais qu'elle est fréquemment mise en référence, pas par le nom de l'état-nation qu'elle forme, mais par une des parties constituante de cette nation (la Russie), cela diminuant sa taille et son pouvoir à travers la magie du langage. Il devrait être pris en note que les soviétiques vivant dans une nation appelée « Sovetskii Soyuz » n'ont jamais référé à leur territoire en tant qu' « Evropa », « Azii » or « Evrasii ».

12. cf. David Toop, *The Rap Attack* :128-131. London : Pluto Press (1984).

ants africains du prolétariat rural ou urbain, vivant aux États-Unis, le plus souvent de tradition culturelle des états du sud.

Nous comprenons donc maintenant le concept racial « noir » et le concept ethnique « afro-américain », non seulement directement ou indirectement lié à la couleur de la peau de gens produisant de la musique qualifiée par l'adjectif en question, mais également liée à des emplacements géographiques, sociaux et historiques, lesquels, à l'exception de « descendant africain » ne sont pas spécialement « noirs » (les É.U.A., le sud, « rural », « urbain », « prolétariat », « tradition culturelle »). Si c'est ce qu'on voulait dire en utilisant ces termes, il aurait été courtois de le clarifier dès le départ.

Les implications historiques de cette nouvelle définition sont également problématiques. À quel temps et dans quel(s) endroit(s) la musique est, ou était-elle, « vraiment noire » ou « authentiquement afro-américaine »? À Charleston, en Caroline du sud, en 1760, quand certains esclaves de la seconde génération étaient violoneux de *jig* et de *reel* appréciés et recherchés? En 1850 dans un rassemblement de baptistes en Géorgie? Au tournant du siècle dans les bars à *ragtime* ou dans les rues de la Nouvelle-Orléans? En 1920 quand le label Bluebird enregistrait *Atlanta street blues* joué sur le violon et le banjo ou dans la *Jug Band Music* des années trente à Memphis? Ou bien, ne trouve-t-on pas la « vraie de vraie » des expressions de la musique « noire » ou « afro-américaine » dans la région de la rivière Yazoo dans les années 20-30? En tant qu'adolescent noir amateur de Lionel Richie à Minneapolis, Omaha ou Seattle, est-ce que mon père ou son père doivent s'être trouvé dans un club de Chicago « South Side » dans les années cinquante ou avoir travaillé au « Dockerey's » dans les années quarante? Faut-il que mon grand-père ait été incarcéré à Parchman Farm pendant les années vingt pour que ma musique soit considérée « noire » ou « afro-américaine »? Mes arrière-grands-parents doivent-ils être des descendants des peuples Awuna, Senufo, Wolof, Ga, Ewe ou Ashanti, ou puis-je être un métissage, ou dois-je avoir du sang griot pour que ma musique soit qualifiée d'« afro »? En tant qu'adolescent noir vivant aujourd'hui à Boston, en tant que travailleur d'usine à East St-Louis juste après la guerre, ou à Atlanta dans les années 20, ou bien même en tant qu'esclave dans les plantations de tabac en Caroline du Sud dans les années 1780, quelle est ma relation avec la musique, si ce n'est d'être qualifiée de vraiment « noire » ou « afro », jusqu'à quand et jusqu'où la musique « noire » ou la vraie musique « afro-américaine » est-elle supposée avoir existé? Et si toutes ces musiques de tous les temps, incluant Nat King Cole à Las Vegas, Prince à Portland, Lionel Richie à Bakersfield, pour ne pas parler de la musique *zydeco*, sont « noires » ou « afro-américaines », qu'ont-elles en commun musicalement?¹³ Et si la réponse est « pas grand-chose », alors quel est donc le but d'utiliser ces termes? Et si je passe à côté du but en posant ces questions, quel est le but des termes?

13. Il est intéressant de noter que le terme anglais *zydeco*, déformation du mot français *zarico*, à son tour l'orthographe populaire de « [le]s haricots », dénote un genre de musique populaire louisianaise normalement associée aux noirs, tandis que l'étiquette *Cajun*, déformation anglophone de l'adjectif *acadien*, s'applique à un ensemble de musiques très similaire associé aux blancs de la même région. La fixation états-unienne sur la race au détriment des autres traits d'un individu ou de sa culture, prend des proportions très bizarres, même aujourd'hui. Par exemple, les termes *quadroon* (personne dont un grandparent était noir) et *octoroon* (un arrière-grandparent noir) s'utilisent toujours aux É-U où, d'ailleurs, chacun qui fait une demande de passeport ou d'emploi est obligé de cocher, sur le formulaire pertinent, sa race — indigène, caucasienne, noire, hispanique, asiatique, biraciale, etc. — tandis qu'au Canada, dont la population est aussi multiculturelle que celle des É.-U., le même paramètre d'identité personnelle n'est jamais présent. Merci à Gwyn Pitre (texanne résidente à Montréal) de m'avoir fourni ces informations.

Quelques idées fausses en musicologie

Lorsque les termes musique « noire » ou « afro-américaine » sont utilisés implicitement ou explicitement en opposition à musique « blanche » ou « européenne », quelques traits musicaux « typiquement noirs » ou « africains » sont occasionnellement mentionnés. Les caractéristiques musicales les plus fréquemment citées sont : (1) les *blue notes*, (2) les techniques d'appel et réponse, (3) la syncope et (4) l'improvisation.

Les blue notes

Les blue notes, telles qu'utilisées dans le blues et le jazz, peuvent être soit des glissandos (ou ports de voix) entre ce que la théorie musicale de la tradition classique européenne appelle intervalle mineur à majeur à l'intérieur d'une gamme (surtout la 3^e et la 7^e, dans certaines variantes aussi de la 5^e diminuée à la 5^e juste) ou encore le positionnement d'une note sans port de voix quelque part entre ces intervalles. De tels traits peuvent apparaître dans la musique de quelques tribus ouest soudaniques de nos jours, mais apparaissaient également sur une base régulière dans la musique de la Scandinavie et, plus encore, de la Grande-Bretagne, aux temps de l'importante colonisation du Nouveau-monde.¹⁴ De tels traits se présentent souvent dans des enregistrements de la musique des blancs des Appalaches.¹⁵ Or, que ce soit une tradition vocale rurale américaine pratiquée par les blancs qui sont venus en masse de la Grande-Bretagne, ou que ce soit le résultat d'une première acculturation avec les éléments musicaux ouest soudaniques, ou que ce soit un peu des deux est bien à côté de la question. Le fait est que si des groupes de gens à la peau blanche dans les É.U.A. ont déjà chanté « dans les espaces entre les touches du piano », il est illogique de conclure que les blue notes sont exclusivement « noires » / « afro » ou exclusivement « blanches » / « euro ».

Appel et réponse

Les techniques d'appel et réponse peuvent être antiphonales ou responsoriales. Elles sont autant africaines qu'européennes, indiennes ou juives. Le chant antiphonal des psaumes et le *responsorium* responsorial entre le prêtre et le chœur ou l'assemblée a, pour peu dire, été plutôt commun au cours des 2000 dernières années au Moyen-orient et en Europe. Pas mal de gens sont allés à la messe en Europe depuis les derniers 1500 ans, dans cette partie du monde. Il va sans dire que de nombreux Européens ont pris avec eux leur bagage culturel

quand ils se sont installés dans le Nouveau monde. La technique du *lining out* et les alléluias évangéliques en sont deux exemples. Cela revient simplement à dire que même si l'on trouve un grand nombre d'appels et réponses dans la musique ouest soudanique, cela ne peut être logiquement cité comme étant une caractéristique exclusive de la musique « noire » ou « afro- américaine ».

Rythme

On conçoit et on affirme, avec une plus grande confiance encore, que les syncopes ou les *downbeat anticipations* (« anticipations des temps forts ») sont typiquement des traits musicaux « noirs ». Or, si on parle de la *polyrythmie* de plusieurs musiques ouest et centre soudaniques, ce serait compréhensible, parce que je ne connais aucune musique européenne qui utilise une structure rythmique avec une métrique de, disons, 24 sous-unités de temps (*sub-beats*) utilisées afin de produire une complexité de métriques simultanées de 3/8, 2/4, 3/4, 6/8, 4/4, 2/2, 3/2, 4/2 (et leurs divisions asymétriques possibles) les unes par-dessus les autres ou décalées les unes par

rapport aux autres.¹⁶ Cette polymétrie constituerait un trait distinctif valide d'une sorte de musique africaine non seulement par rapport à la musique européenne en général, mais également à plusieurs autres musiques africaines. Malheureusement, cela distinguerait aussi ces traditions polyrythmiques africaines de la plupart de musiques « afro-américaines » des É.U., y compris celles qui ont leurs racines culturelles dans les états du sud. Alors, quels sont les traits rythmiques qui *sont* envisagés, mais non décrits, lorsque les termes musique « noire » et « afro-américaine » sont utilisés? La syncope? Le *Harvard Dictionary of music* (réd. W Apel, 1958) la définit ainsi :

-
14. Mise à part la mention de l'évidente désirabilité esthétique des portamenti intervalliques populaires (*intervallic swooping*) et des glissandi microtonaux (*bending notes*) dans le chant folk rock anglais (voir Maddy Prior dans *The Female Drummer* [Yorkshire trad. via P. Grainger, A.L. Lloyd & the Watsons] sur l'album *Please to See the King* de Steeleye Span [United Artists UAG 29244, 1971]) lesquelles, diraient les puristes « afro-américains », viennent entièrement de l'exposition aux traditions basées sur le blues et aucunement de la tradition par les groupes tels The Watsons, ni d'aucune connaissance de ce que les vieux bonhommes et les vieilles bonnes femmes de Suffolk ou Dorset font sur enregistrement, j'aimerais raconter quelques expériences personnelles de socialisation musicale dans le monde bourgeois britannique vers la fin des années 50. Au cours de leçons de chant et de pratiques de chœur, nous étions toujours découragés de faire ce qui aurait été plutôt naturel comme tendance à « glisser » (*swoop*). Nous étions, en d'autres mots dictés de ne pas chanter certains sauts intervalliques en utilisant nos *portamenti* naturels et à chanter les notes « propres », de ne pas « glisser » ou « *bend in and out* » de la musique que le professeur entendait, ou plutôt qu'elle voyait, comme étant des notes précises dans une partition. « Bends, slides and swoops » étaient considérés vulgaires et impurs par ce professeur de musique. La provenance de nos *bends, slides and swoops* n'est pas claire. Aucun de nous, gamins de Northamptonshire ayant grandi au début des années cinquante, n'a été extensivement exposé à autre chose de plus blues que Glenn Miller, Teresa Brewer et Humphrey Lyttleton. Je me souviens même qu'on m'a mis dehors au cours d'une pratique de chœur « for sliding and swooping around », parce que ça sonnait aux oreilles du chef de chœur comme un artiste de Music Hall. Une présence non moins équivoque de « blue notes » européennes, bien que ça ait peu à faire avec la musique populaire états-unienne, peut se trouver dans les églises Luthériennes de la Suède du 18^e siècle, où le monocorde et l'orgue ont été introduits afin d'empêcher la congrégation de chanter des notes étrangères au tempérament égal, pour décourager les ornements mélodiques et pour mettre fin à l'improvisation vocale. Comment les fermiers et les petits propriétaires du Dalarna central ont été influencés par le blues et les traditions musicales ouest soudanaises en 1770 demeure encore matière à recherche. Des arguments plus sérieux dans le but de recherches musicologiques devraient inclure : (1) la relation entre, d'un côté, ce que la tradition musicale théorique de l'Europe centrale appelle, de manière ethnocentriste, les *false relations* — soient-elles simultanées (surtout chez Tallis, mais aussi chez Weelkes, Tomkins et Byrd) ou légèrement chancelantes (comme dans la cadence anglaise) présentes dans pratiquement tout manuscrit Tudor existant — et, de l'autre côté, les pratiques musicales populaires des contemporains aux compositeurs Tudor. Cela devrait inclure des sections sur l'accord et le tempérament, une explication historique de la *tierce de Picardie* et une comparaison avec les pièces folkloriques utilisant le bémol 7 ou le bémol 3 en tant que points pendules au centre principal tonal (mélodique et/ou harmonique) (par exemple, *Farnaby's Dream* ; *The King of Denmark's Galliard* (Dowland) ; (2) les pratiques d'accompagnement et d'harmonisation de 25% des chansons folkloriques anglaises qui, selon l'évaluation des *Child Ballads* par A.L. Lloyd, étaient en mode dorien ou éolien. (3) le (non-) traitement ou, plus fréquemment, l'absence de ce que la théorie musicale de l'Europe centrale appellerait les « notes sensibles » et les « fonctions dominantes », comment celles-ci étaient harmonisées au cours des stades ultérieurs aux É.U.A. (dans le *shape note singing* ou selon les plaintes de P.A. Westendorf à propos de l'impossibilité d'harmoniser les ballades irlandaises pour l'usage dans les salons) ; (4) une explication détaillée de l'acculturation qui s'est produite tôt entre les traditions musicales ouest africaines et britanniques en Virginie et dans les autres colonies américaines ; (5) ce qui est arrivé quand le banjo et la guitare ont été utilisés comme accompagnement pour les chansons folkloriques états-unienues d'origine britannique ou ouest africaine ou en un stade acculturé.
15. Par exemple, *The Lost Soul* tel qu'enregistré par Doc Watson Family (1963) sur Folkways FTS 31021.
16. Voir, par exemple, J H K Nketia : *The Music of Africa* (Londres: Gollanz, 1975), pages 125-138.

« La syncope est... l'un ou l'autre des dérangements délibérés de métrique, d'accentuation et de rythme par rapport à la pulsation normale. Notre système du rythme musical repose sur le regroupement de temps égaux en groupes de deux ou trois, avec un accent récurrent et régulier sur le premier temps de chaque groupe. L'une ou l'autre des déviations de ce schéma est ressentie comme un dérangement ou une contradiction entre la pulsation sous-entendue (normale) et le rythme résultant (anormal). »

Après ces constatations, Apel cite des extraits de mouvements dans les œuvres de Beethoven et Brahms où l'on retrouve des influences évidentes de la danse populaire européenne. Là, l'auteur est en terrain connu, mais quand il cite des exemples de « syncope » dans des pièces de l'*Ars Nova* (fin du XIV^e siècle), son pas est moins décidé, probablement parce qu'il n'a plus affaire au rythme symétrique monorythmique mais à des manuscrits essayant de noter les dispositifs improvisatoires, probablement d'origine populaire, de l'époque. On peut interpréter ces difficultés de conceptualisation rythmique chez Apel de la façon suivante : plus la musique diverge de l'idéal de la « norme » monométrique des notions musicologiques conventionnelles de la musique classique viennoise, plus on s'éloigne (1) dans l'espace — loin de l'Europe centrale, (2) dans le temps — loin (de la caricature) de la fin du XVIII^e siècle et (3) dans le statut social — loin des milieux aristocrates ou de la haute bourgeoisie. On se déplace, si on voit les choses d'un point Adornien, vers un *Randgebiet* (= « région marginale ») qui est à la fois géographique, historique et social. Il est évident qu'il y a beaucoup plus de références à la tradition de la musique populaire européenne, lorsqu'Apel parle de pratiques rythmiques « anormales » que lorsqu'il a à définir la forme sonate, et il est même plus clair (dans le cas de la musique d'origine populaire) qu'il patine sur une mince glace conceptuelle. Par exemple, quelques-unes des citations de « syncope » présentées par Apel sont des hémioles simplifiées, telles qu'on les trouve dans les Gaillardes très populaires en Angleterre autour de 1600. Le problème est que l'utilisation du terme « syncope » présuppose qu'une seule métrique peut dominer à tout moment, comme dans la musique classique viennoise qui est à la base de la musicologie conventionnelle. Par ailleurs, les pratiques de la musique médiévale et de la renaissance, avec l'usage du *tactus* au lieu de la direction par mesure, démontrent que la fixation sur le rythme symétrique monométrique — graphiquement représentée dans les types de notation *plus tardives* par l'omniprésente barre de mesure — est étrangère à la musique de ce temps.¹⁷ En fait, le terme « syncope », appliqué à des changements fréquents d'hémiole, comme dans plusieurs *anthems* et madrigaux élisabéthains, est très discutable, spécialement pour les sections polyphoniques où surviennent simultanément deux métriques différentes à différentes voix. Des preuves plus poussées de l'insuffisance du terme « syncope » et de l'évidente popularité des pratiques birythmiques en Europe se trouvent *passim* dans le *Fitzwilliam Virginal Book* compilé dans le « *Randgebiet* » de l'Angleterre au début du 17^e siècle. En considérant l'origine populaire d'une proportion importante des pièces de la collection, ce ne serait pas une spéculation irréfléchie de supposer que les colons européens, du moins les britanniques qui constituaient alors une majorité écrasante de la population états-unienne, possédaient quelques compétences en procédés birythmiques lorsqu'ils sont arrivés dans le Nouveau monde au cours des 17^e et 18^e siècles.¹⁸ Plus encore, ils ont emporté avec eux les idiosyncrasies rythmiques de la langue anglaise qui, par rapport à la plupart des autres langues européennes, favorise des modèles d'accentuation *offbeat* (« à contretemps »). À part l'usage fréquent du triolet (comme dans les chansons de

17. Le système européen standard de barres de mesure ne s'établit définitivement comme norme globale de notation que vers la fin du XVII^e siècle.

18. En 1800, 80% de la population était d'origine britannique, 10% d'origine africaine, 10% « autres ».

Vaughan Williams) ou les trois-contre-deux et trois-contre-quatre (comme dans les madrigaux de Byrd), il est important de mentionner le « scotch snap »,¹⁹ à propos duquel le *Harvard Dictionary of Music*, dans son inimitable non-relativisme culturel, a ceci à dire sous la rubrique « Notes pointées III – *rythme pointé inversé* » :

« ...l'inverse du rythme pointé ordinaire (*sic*) ... est une caractéristique typique des pièces folkloriques écossaises... [et]... de la musique nègre et jazz... le rythme pointé inversé est aussi très fréquent dans les musiques orientales et primitives (*sic*), où le rythme pointé normal (*sic*) est rare... Ce rythme apparaît également d'une façon proéminente dans la musique anglaise du 17^e siècle (John Blow, Henry Purcell), dans lequel il est utilisé efficacement dans le but de faire ressortir les premières syllabes courtes, mais accentuées, qui apparaissent dans tant de mots anglais bisyllabiques ».²⁰

En examinant les chansons de la tradition *Minstrel* états-unienne,²¹ il semble y avoir quelque vérité dans l'observation d'Apel concernant le *scotch snap* en tant que caractéristique typique de la « musique nègre américaine ». Par ailleurs, cela présuppose que les anciens « minstrels » au visage noir voulaient copier (et caricaturer) les procédés qui, selon eux, justifiaient leur maquillage et que la musique imprimée, sur laquelle se basent souvent les interprétations modernes des chansons des « minstrels » de la dernière moitié du 19^e siècle, sont fiables. Quoiqu'il en soit, il semble clair qu'il *n'est pas clair* que les « notes pointées inversées » proviennent de ce qu'Apel appelle musique « primitive » (dans ce cas ouest-africaine) ou des « pièces folkloriques écossaises » (qu'Apel n'appelle pas « primitives ») ou encore des idiosyncrasies rythmiques des mots bisyllabiques de la langue anglaise. Il devrait être encore plus clair à partir des paragraphes précédents qu'il *n'est pas clair* que le caractère birythmique de la musique populaire nord-américaine doit être reliée à l'Europe ou à l'Afrique.

Improvisation

Le mot « improvisation » est souvent utilisé comme point d'honneur dans les discussions sur le jazz. Dans le pire des cas, le mot semble référer à une vaporeuse pratique musicale que les noirs sont supposés mieux appliquer que les blancs. En prenant « improvisation » dans le sens de faire de la musique sans consciemment essayer d'interpréter — de mémoire ou de lecture — une pièce préexistante ou une autre interprétation, il est difficile pour quiconque de dire qu'elle est plus typique aux noirs qu'aux blancs ou aux individus portant des chaussures de taille 9½ (=42) ou plus grand. Le fait d'affirmer qu'il y a moins d'improvisation dans les musiques de tradition européenne doit provenir d'une acceptation non critique des concepts élitistes bourgeois de la fin du XIX^e siècle sur la tradition musicale européenne. Une des lignes directrices de cette école de « pensée » est de canoniser la partition du compositeur (l'Artiste) en tant que la forme la plus pure de la concrétisation musicale. De telles notions nient certaines des pratiques créatives, les plus importantes historiquement, de la tradition européenne de la musique classique puisque Landini, Sweelinck,

19. Les « rythmes pointés inversés » des anglais ont probablement été influencés par les inflexions et les accentuations du discours de certaines langues celtiques, surtout les gaéliques écossais et irlandais. Ni le gallois ni le breton contiennent de « scotch snap ». Le hongrois, par contre, contient aussi des rythmes similaires,

20. Prière de m'excuser tous les *sic*, mais l'ethnocentrisme de cette entrée du *Harvard Dictionary of Music* est très instructive. Comme dans le cas du mot « world » dans « We are the World », il est bizarre de lire que la plupart des musiques dans le monde n'utilisent pas le type « normal » de notes pointées!

21. cf. les titres de Dan Emmett, George Christy et Cool White sur le côté « Early Blackface Minstrelsy » de l'album triple *Popular Music in Jacksonian America* (dir. Joe Byrd, Musical Heritage Society MHS 834561).

Buxtehude, Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Liszt et Franck étaient tous reconnus non seulement à titre de compositeurs, mais également à titre d'*improvisateurs*. Le but idéologique du fétichisme de la notation (la notation étant la seule forme concrète de stockage et de conservation musicale à l'époque) était de prévenir le sacrilège pouvant être commis aux *valeurs éternelles* des immuables chef-d'oeuvres, afin que le statu quo culturel (et social) des années passées soit préservé *in aeternam*. Cette stratégie a emporté tant de succès qu'elle a fini par étouffer la tradition vivante qu'elle prétendait embrasser — un véritable crime de passion qui menait à l'emprisonnement de la bien-aimée dans des boîtes de conserves institutionnelles appelées « conservatoires ». La suite de ce meurtre fut le quasi éradiquement de l'improvisation de l'arène classique vers 1910.²²

Malgré le manque d'improvisation dans la tradition « savante » (bourgeoise) de la musique européenne au cours du XIXe siècle, aussi déplorable que cela puisse être, il est absurde de conclure de ces tristes circonstances que l'improvisation est intrinsèquement une affaire plus « noire » ou « africaine » que « blanche » ou « européenne ». L'absurdité du raisonnement ne remonte pas autant au fait que l'« improvisation »²³ était réellement une partie centrale de la tradition classique européenne durant les plus importantes périodes d'émigration nord européenne vers le Nouveau monde (1600- 1890) qu'au statut socio-économique beaucoup plus modeste de la grande majorité d'immigrants européens pendant la même période. La plupart de ces immigrants étaient des britanniques des couches sociales inférieures²⁴ et il est fort probable qu'ils aient apporté avec eux des traditions musicales non classiques dans lesquelles l'« improvisation » (toujours dans le sens de « faire de la musique sans consciemment essayer d'interpréter une pièce préexistante ou une autre interprétation, de mémoire ou de lecture ») était loin d'être une caractéristique exceptionnelle.

Les questions africaines

Si, après toutes ces objections, on insiste sur l'utilisation des termes tels musique « noire » et « afro-américaine » en parlant de la musique populaire aux É.U.A., portons un regard sur la relation africaine, afin de voir si on peut être un peu plus rigoureux en ne parlant pas seulement d'« improvisation », de *blue notes*, d'« appel et réponse » et de « syncope » lorsque l'on en vient à déterminer ce qui est réellement « noir » ou « africain » dans cette musique, à laquelle nous faisons référence à travers ces termes de notre cru. Dans le but de mieux connaître les différences entre les traditions euro-

22. L'art de l'improvisation ne s'est jamais éteint parmi les organistes d'église en Allemagne, en France ou en Angleterre. On devait jouer *jusqu'à* ce que la mariée ou le cercueil ou le prêtre daigne se montrer et on devait terminer de façon appropriée ni avant ni après ce moment. Puisqu'il n'y a pas de composition valable qui contient des cadences finales garanties à toutes les vingt secondes, on n'a pas, comme organiste, d'autre alternative que d'improviser.

23. Peut importe si nous faisons référence à la composition *ex tempore in toto* ou à l'ornementation ou l'altération *ex tempore* de cadres mélodique, rythmique ou harmonique, l'improvisation faisait partie de la tradition musicale classique européenne, spécialement au temps de la grande émigration de nord européens vers le Nouveau monde.

24. On peut distinguer entre deux catégories générales d'immigrants britanniques au Nouveau Monde pendant le XVIIIe siècle : [1] les artisans bien qualifiés et les commerçants assez prospères qui vont peupler la Nouvelle Angleterre, soit 30% du total ; [2] les hommes pauvres, souvent assujettis, en tant que « criminels » (normalement du braconnage pour ne pas crever de faim), à un contrat féodal, pendant plusieurs années, au service soit de « la couronne », soit d'un seigneur colon ; cette catégorie d'immigrants, dont la bonne moitié des écossais après la suppression de la rébellion jacobite, équivalait à 70% des immigrants britanniques en Amérique du nord pendant le XVIIIe siècle.

péennes et africaines et ainsi établir de réelles preuves musicologiques pour la viabilité de nos termes, il faudra retourner au XVII^e et au début du XVIII^e siècle et se demander quelle sorte d'improvisation, quelles sortes de techniques d'appel et réponse, quelles sortes de pratiques rythmiques et mélodiques, etc. étaient pratiquées aux Îles Britanniques et dans les régions de la savane ouest africaine. Je suis certain que nous pourrions trouver d'importantes différences si nous pouvions répondre à ces questions.

En prenant tout d'abord le cas de la relation africaine on doit cerner ce que les esclaves ont emporté avec eux au Nouveau monde et comment cela a-t-il interagi avec ce que contenait le bagage européen. Afin de savoir cela, il faut savoir quels peuples africains ont été emmenés au Nouveau monde, en quel nombre, où ont-ils abouti et quels Européens ont-ils eu à côtoyer. Ensuite, il faut savoir si la musique utilisée en Afrique aujourd'hui, par ces peuples fournissant des esclaves au Nouveau monde au cours du 18^e siècle, est la même qu'elle était ou si elle a subi quelque changement que ce soit. Il faudrait ensuite connaître les conditions sociales des esclaves nouvellement arrivés, les processus d'assimilation et d'acculturation qu'ils ont subi, dans diverses régions du sud des États-Unis et, sur ces bases, isoler les éléments musicaux strictement africains dans les genres plus acculturés des 18^e et 19^e siècles. Or, si cela constitue le travail de recherche d'une vie pour une équipe d'au-delà de cent enthousiastes compétents travaillant à temps plein, nous pourrions toujours opter pour une solution plus pragmatique, débutant de l'hypothèse que la musique « afro-américaine »²⁵ est l'ensemble des dénominateurs communs musicaux trouvés sur les enregistrements étiquetés par le « business » musical états-unien comme *race*, *R&B*, *soul*, *blues*, etc. Ceci nous amènerait à définir « afro-américain » de la même façon que l'industrie détermine un groupe cible (musique pour « états-uniens afro-américains »). Cela peut sembler pratique, mais nous nous heurterons aux mêmes problèmes que ceux mentionnés plus tôt. Inclurons-nous le jazz traditionnel, qui a eu un auditoire blanc prédominant depuis la guerre? Qu'en est-il du « Motown » et de sa majorité d'auditeurs blancs depuis le milieu des années soixante? Que dire du be-bop du « cool » et « modern jazz »? Est-ce que Lester Young se qualifie et pas Stan Getz? Que faire avec Bix Beiderbecke, Django Reinhardt, Gene Krupa et Benny Goodman? S'ils sont « blancs », pourquoi Duke Ellington est-il « noir »? Où se trouve (encore une fois) Lionel Richie et (une fois pour toutes) Michael Jackson? Est-ce seulement la *voix* de Bessie Johnson qui est « noire » et ses musiciens tous « blancs »? Le ragtime est-il une musique vraiment « noire »?

De telles incongruités rendent le terme musique « noire » très problématique, autant que celui de musique « blanche » et je pense qu'il est temps de fausser compagnie à quiconque veut encore utiliser le terme. Par ailleurs, les difficultés d'une origine continentale non établie pour les styles variés alimentant la tendance en musique populaire états-unienne, émet également des doutes sur la validité du terme « musique afro-américaine ». Ce doute s'explique par le fait que si personne ne sait exactement quelle musique les africains ont emmenée avec eux aux États-Unis — une priorité primordiale de recherche —, il est impossible de dire ce qui est spécifiquement « afro » dans la musique « afro-américaine ». De plus, le terme esquive une importante question de définition : qu'est-ce qu'il y avait de déjà « américain » auquel on pouvait ajouter le préfixe « afro » lorsque nos aïeux commençaient à déporter en masse les esclaves dans les colonies. N'y avait-il vraiment rien d'« africain » dans la musique *avant* qu'elle ne devi-

25. Je devrai bientôt abandonner « musique noire » comme terme viable sur les bases des arguments présentés à date et immédiatement après ce point.

enne « américaine » ? Ou, inversement, les traditions musicales britanniques et françaises, sont-elles aussi répandues et acculturées en 1720, en Amérique du Nord, qu'elles auraient pu alors se qualifier d' « américaines » plutôt qu'anglaises ou françaises ? Cette question exige évidemment une réponse négative : comme veut-on qu'un telle acculturation ait pu avoir lieu aussi rapidement dans des colonies envoyées au loin sur un immense continent sans journaux, sans réseau routier, sans chemins de fer, sans téléphone, sans radio et sans télévision ? En fait, « afro-américain » implique que les gens d'origine raciale africaine n'aient joué aucun rôle dans la création de la partie « américaine » de la musique « afro-américaine », tout comme « euro-américaine » impliquerait que les styles de musique européens se soient greffés à un ensemble fixe prédéterminé de musiques « américaines », lesquelles n'ont une origine ni indigène ni, comme nous venons de le voir, africaine. Les questions clé sont donc : à quel moment de l'histoire et dans quelle région des É.U.A. la musique « américaine » est-elle censée avoir été établie ? Et cette musique « américaine » (états-unienne), comment se distingue-t-elle des musiques des autres (sous-) continents afin d'être qualifiable des préfixes « afro- » et « euro- » ? En d'autres mots, quelles caractéristiques l'ensemble des musiques appelées « américaines » possède-t-il, pour que les termes musiques « euro- » et « afro-américaines » aient quelque substance ?

Les questions européennes

Il est important de se rappeler que la plupart des ouvrages sur la musique des noirs américains sont écrits par des blancs de la classe moyenne, dont la plupart sont des libéraux, des radicaux et des européens. Répondant moi-même à cette description, je trouve qu'il est historiquement compréhensible, bien que loin d'être excusable, que nous n'en sachions que très peu à propos de l'histoire et de la culture ouest-africaine : ce fut, après tout, *nos* ancêtres, pas les leurs, qui ont fait la colonisation et qui ont opéré le commerce d'esclaves.²⁶ Ceci dit, bien que nous soyons capable de déplorer les actes oppressifs de nos ancêtres envers les individus différenciables de nous, d'un regard, par la couleur plus foncée de leur peau, nous semblons demeurer étrangement ignorants des différentes formes d'oppression en opération depuis longtemps ici en Europe. Cette ignorance particulière nous empêche, évidemment, de faire des liens entre l'oppression des Africains par des Européens et l'oppression des Européens par d'autres Européens, à savoir par ceux qui profitaient le plus du commerce d'esclaves.²⁷ Autrement dit, nous semblons mal comprendre ou mal connaître notre propre continent et, tandis qu'il nous semble légitime d'exprimer solidarité et sympathie pour les gens dont nos ancêtres ont fait des esclaves, nous ne semblons pas exposer la même énergie philanthropique envers nous-mêmes. Nous serions probablement insultés par notre propre philanthropie et, de toute façon, qu'est-ce que cette déblatération a à voir avec le sujet de cette lettre ouverte ?

26. Mon collègue ghanéen, Klevor Abo, réussit à me mettre dans l'embarras chaque fois qu'il citait Chaucer, Shakespeare et les règles du *cricket*, tous en un anglais impeccable. Il me remémorait avec douleur le fait que je ne parle que quelques langues européennes et que je suis absolument nul en Ewe, Ga, Ibo, Yoruba, Hausa et Ashanti. En plus, je ne peux citer aucun de leurs grands épiques.

27. Il faut se rappeler que la grande majorité des immigrants britanniques en Virginie étaient d'origine très modeste et que beaucoup d'entre eux ont dû vivre leurs premières années en Amérique du nord comme des serfs. Voir aussi « Projection et compensation », ci-dessous.

Musique européenne

Bien que la « musique blanche » soit parfois utilisée en tant que pôle opposé à la « musique noire », la contrepartie amenée le plus souvent par les écrivains blancs à « musique afro-américaine » est « musique européenne ». Or, la chose la plus étrange à propos de l'utilisation de ce terme, à part sa définition aussi nébuleuse que celle de la « musique afro-américaine », est que son sens sous-entendu coïncide avec la vision la plus réactionnaire, élitiste, conservatrice et simpliste de la musique européenne. Ce sens implicite du terme n'exprime franchement guère plus qu'une vision exécrablement fautive, diffusée par une petite clique de patriarches culturels puissants, non pas de la musique européenne proprement dite, mais d'une petite partie de plusieurs centaines de traditions musicales européennes. Il me semble, par exemple, bizarre que plusieurs chevaliers de la bonne cause de la « musique afro-américaine » et plusieurs champions de l'anti-élitisme et de l'anti-autoritarisme en musique utilisent l'expression « musique européenne » de la même façon erronée que leurs adversaires élitistes et patriarcaux. En agissant ainsi, ils ne font pas autant référence à l'âge d'or du classicisme viennois²⁸ qu'à ce qu'un professeur peu talentueux dans un conservatoire de quatrième catégorie s'est fait dire de penser au sujet de ce que devrait être l'école classique de Vienne. Il est une caricature fautive et ahistorique, bien que fort répandue, selon laquelle toute la musique de notre continent et de ses peuples ne consiste que d'un temps carré, des changements de tempo bien planifiés (surtout des rallentandi, rarement des accelerandi pour je ne sais quelle raison), une périodicité teutonienne en multiples constantes de quatre, des sections de vents solennellement pétantes, des sons de cuivres fades, des quatuors claustrophobes, des appoggiatures sucrées, des cordes sirupeuses, des solos de pianos pompeux, des idéaux sonores d'ensemble homogènes (choral ainsi qu'orchestral), des divas d'opéra qui hurlent leurs énoncées mélodramatiques en vibratissimo, des chefs d'orchestre égocentriques et mégalomanes, des musiciens d'orchestre aliénés et dépendants des caprices musicales de leurs supérieurs, un public toujours maître de lui-même, tiré à quatre épingles, pour ne pas parler de l'aspect bizarre soft-porno à la XVIIIe qui caractérise le peu de danse (le ballet) associée à cette caricature d'une tradition qui, pour beaucoup de gens, ne présente aucun plaisir, aucun éclat, aucun humour. Au contraire, c'est le Sérieux qui compte dans cette musique « sérieuse », la Grandeur de ces Grands Maîtres, les valeurs Éternelles et, conséquemment, l'Ennui Total.²⁹

On ne peut aborder ici comment une telle caricature d'une tradition musicale jadis vivante et extrêmement populaire a pu survivre jusqu'à nos jours. Dans ce contexte, le plus curieux est que plusieurs d'entre nous (« nous » tels que définis ci-haut), professant être en opposition envers un tel élitisme ignorant, semblons néanmoins, en parlant de la musique « afro-américaine », avoir opté pour une vision élitiste de la musique de *notre propre* continent. C'est une vision qui non seulement fait une parodie totale de la musique qu'elle canonise (par le seul processus de la canoniser), mais également qui se moque des musiques proportionnellement à leur proximité dans le temps et l'espace à la condition de notre propre prolétariat.³⁰

28. Voir plus haut sous « Improvisation » pour plus de commentaires.

29. Hindemith, dans son *A Composer's World*, pages 216-221 (1952, New York : Doubleday), présente une excellente critique de la tradition conservatrice en éducation musicale en général, et des professeurs de théorie musicale peu talentueux en particulier.

Cette image distordue de la musique européenne a eu des conséquences tragiques. Cela veut dire, par exemple, que l'on en sait presque aussi peu à propos de la musique populaire (« folklorique ») britannique de la fin du XVII^e siècle que ce que l'on sait à propos des musiques ouest-africaines de la même période. On ne peut donc établir aucun portrait précis des pratiques musicale ou chorégraphique (improvisation, birythmie, accentuation, ornementation, traitement du bourdon, harmonisations populaires de pièces modales, timbre vocal et inflexions, etc.), ce qui nous permettrait de mieux comprendre ce que les musiques « afro-américaines » ou « européennes » peuvent être. Bien sûr, cela veut aussi dire que les conservatoires préfèrent souvent acheter deux clavecins fabriqués à la main pour le prix de quatorze synthétiseurs DX7 ou d'un studio d'enregistrement³¹ et que plusieurs professeurs (et même quelques élèves) rient encore quand on propose une bourse de guitare en mémoire de Jimi Hendrix, ou une série d'ateliers sur l'accordéon (un des instrument les plus largement répandus en Europe), ou un cours d'ensemble Country & Western. Naturellement, en mettant de l'avant ce genre de tabous esthétiques sur certains genres, les conservatoires conservateurs vont ultimement commettre un harakiri culturel.³²

En même temps, j'ai le cœur à parier que plusieurs blancs européens adeptes de musique « afro-américaine », en lisant ces lignes, approuveront probablement la bourse Jimi Hendrix mais qu'ils ressentiront moins de sympathie pour les ateliers d'accordéon ou pour l'ensemble Country & Western. Si je gagne ce pari, cela veut dire que l'effet le plus ironique de cette vision distordue de la musique européenne a été de perpétuer les règles du jeu esthétisant « x est meilleur qu'y », pour que même ceux qui essaient de battre l'ancien régime finissent par jouer le même jeu que nos rivaux, au lieu d'en changer les règles ou d'abandonner complètement ce bizarroïde terrain de sport. Cette débâcle intellectuelle se produit lorsque l'on parle de la tradition européenne et que l'on entend par cela, sans le dire bien sûr, la caricature réactionnaire de la musique européenne qui nous est présentée par des figures comme le professeur de théorie musicale peu talentueux. En prenant cette position, non seulement on comprend mal et on falsifie le rôle historique de la tradition musicale classique de ce continent, mais on joue également dans les pattes de la tradition réactionnaire de l'enseignement que nous cherchons à améliorer. En tombant dans une position anti-autoritaire mécanique, on perpétue les idées des autorités malveillantes avec lesquelles on vit une relation de dépendance oedipienne non-résolue : on ne reste que le fils désobéissant qui ne voit aucune valeur en lui-même sans la présence d'un père méchant et autoritaire.³³ De cette façon, au lieu de comprendre l'interrelation des traditions des musiques populaires (folkloriques et ultérieures) et des traditions « savantes » et au lieu de critiquer la façon par laquelle le peuple est habituellement banni à la périphérie des grands récits cul-

30. Un prolétariat qui souffre à distance constitue généralement un objet de philanthropie beaucoup plus convenable aux libéraux bourgeois qu'un prolétariat local. Lorsque la classe ouvrière s'approche trop ou lorsqu'elle devient trop puissante, ses membres sont, bien sûr, moins les bienvenus dans le salon.

31. Comparaison valable en 1987. Aujourd'hui (2005), un seul clavecin de qualité vaut probablement une cinquantaine d'ordinateurs puissants, tous équipés des logiciels audio et audiovisuels les plus avancés.

32. *Genre* dans le sens décrit par Franco Fabbri dans « A Theory of Musical Genres : Two Applications », *Popular Music Perspectives* : 52-81, éd. David Horn et Philip Tagg. IASPM : Göteborg and Exeter (1982).

33. Notre-père-qui-est-à-New York? Washington? L.A? London? Oxford? Cambridge? Vienne? Frankfurt? Wittemberg? Genève? Rome? Québec? En Ontario (le « maudit dieu anglais » des québécois)? À l'école? À l'église? À l'université? À la télé? Dans des livres sur la « musique afro-américaine »?

turels, on se sent contraint d'adopter la définition de notre père autoritaire haï concernant la localisation du « centre » et de ce qu'il représente. On semble être soit peu disposé, soit aveugle ou trop paresseux pour voir que l'histoire de la musique a créé d'autres processus, d'autres lignes de développement que ceux propagés par les institutions conventionnelles, que ce soit un collège de musique, une maison de disques, ou des leçons d'histoire à l'école. On peut facilement commencer à penser dans les termes d'Adorno en nous imaginant les habitants d'un *Chung Wa*³⁴ élitiste et eurocentriste qui ne nous plaît pas du tout. Cependant, au lieu de déménager dans ce qu'on imagine ignoramment être la « périphérie » — un *Randgebiet* par rapport au pouvoir central —, on projette ses espoirs et ses frustrations sur des peuples éloignés que le même pouvoir central avait déjà réduit en esclavage. En déviant le regard ailleurs, on ne voit pas que ces « périphéries » (*Randgebieten*) dans le vieux régime, dont les symboles dans ce discours étant Adorno et le professeur de théorie musicale de quatrième catégorie, constituaient plutôt des centres de pouvoir. En d'autres mots, le fait que l'on nous ait enseigné une histoire de la musique européenne à travers des livres qui réservent deux cent pages à la quasi falsification de la musique classique européenne et aucune page aux traditions populaires, ne doit pas logiquement nous amener à utiliser cette étrange vision du monde musical comme point de repère dans nos réflexions sur la musique européenne, encore moins sur celle des États-Unis, pour ne pas parler des traditions musicales au Brésil ou au Jamaïque. De même, il est difficile de s'imaginer que la culture musicale dominante populaire dans notre partie du monde aujourd'hui puisse remonter à une notion tordue des positions relatives, en termes géographiques et sociaux, d'un « centre » et d'une « périphérie ».

Les raisons de cette objection sont simples. La musique se développe à l'intérieur des gens, entre des gens ou entre des groupes de gens, avec leurs conditions de vie et avec leur position dans les forces productives de la société, beaucoup moins par rapport à des tabous esthétiques, que ceux-ci soient de nature élitiste démodée ou élitiste dans le vent. Il est d'autant plus logique que deux phénomènes qui, du point de vue adornien, appartiendraient à la « périphérie » — la musique populaire et rurale britannique (à la marge occidentale) et le *gesunkenes Kulturgut* de l'Europe Centrale (profondeurs de banalité par rapport aux hautes valeurs de la musique « pure ») — se soient combinés si fructueusement avec les habitudes musicales encore plus marginales (exotiques à l'os!) des esclaves descendant des peuples ouest-soudaniques ; ces trois traditions « marginales » constituent les fondations de la culture musicale globale dominante des quarante dernières années du XXe siècle.

Il se peut que l'un des obstacles les plus importants à ce genre de raisonnement moins eurocentriste ait été que ceux parmi nous qui déploraient les vieilles notions du « Vrai Génie » de « l'Art » de la *Wertästhetik*, etc. aient trouvé de nouveaux maîtres à servir en inventant de nouveaux épithètes pour l'« Authenticité » et la « Vérité ». Nous remplaçons l'obsession « classique » des « vraies qualités artistiques » et le fascination « folklore » pour l'« authentique » par des équivalents « populaires », tels « *street credibility* »,³⁵ « expression vraiment populaire », « le dernier », « numéro un dans les *charts* »,

34. *Chung Wa* veut dire « Chine » en chinois et signifie « Terre centrale » ou terre dans le milieu (la terre où se trouve le milieu, ou, dans les termes de Coca-Cola, la terre qui est *it*). Tous les autres endroits et les gens sont à l'extérieur : nous sommes à l'intérieur : le milieu, le centre, l'omphalos (= navet). Toute chose et tout individu tourne autour de nous et non l'inverse.

35. Le cachet du branché?

« vraiment commercial », « anti-autoritaire », « expression authentique de la classe ouvrière », « chantable », « dansable », etc. Si on écoute la « preuve » musicale de l'excellence de ces derniers concepts souvent mutuellement contradictoires, on ne se couche guère plus intelligent qu'après avoir entendu la « preuve » de la supériorité musicale de Schönberg par rapport à Respighi. Je pense que « musique noire » et « musique afro-américaine » sont aussi des termes qui courent un grave risque de fétichisation esthétique. Ce processus de fétichisation ou d'idéalisation contient aussi d'autres ingrédients, lesquels demandent quelque discussion.

Projection et compensation

Dans le but de dresser un meilleur portrait de quelques-uns des mécanismes possibles de l'idéalisation blanche de l' « afro » dans la « musique afro-américaine », laissons supposer cet ancêtre fictif qui est le mien, un apprenti cordonnier et braconnier à ses heures, venant du Northamptonshire, qui, après avoir purgé une courte sentence en prison, est envoyé aux colonies américaines. Après quelques années passées en servitude au service d'un représentant de la couronne en Virginie, il part dans les bois reculés des Appalaches, où il déboise une terre et commence une petite plantation. Il contracte des emprunts considérables pour la propriété, l'équipement et les matériaux de construction. Il se marie et se retrouve avec trois enfants en peu de temps. Il a quatre bouches à nourrir en plus de ses dettes à payer. Il doit travailler du matin au soir tous les jours de l'année. Il vaut mieux planifier ses affaires plus prudemment : pas d'autre grosse dépense, une meilleure rotation des récoltes, mais... peut-être qu'une nouvelle grange pourrait résoudre les problèmes d'entreposage?... Si seulement il pouvait se trouver de la main-d'œuvre en plus, il pourrait produire et vendre davantage. Il achète donc son premier esclave. La production croît remarquablement. Il investit alors sur deux autres esclaves, un mâle et l'autre femelle. S'ils ont des enfants vite et souvent, il n'aura plus d'autre dépense de capital à faire sur les esclaves. Le manque de travail est maintenant la seule chose qui le retient...

... « [À] part de leur travail, ils [les nègres] étaient demandés d'engendrer d'autres esclaves; les hommes travaillaient, les femmes étaient en travail. L'amour jouait un bien petit rôle là-dedans : les couples se rencontraient aux ordres du propriétaire de la plantation »... « Les esclaves étaient classifiés en dessous du bétail et lorsqu'ils étaient vendus à la place des enchères ils avaient à subir les examens les plus humiliants et déshumanisants, lesquels étaient d'abord destinés à prouver leur force et leur potentiel de procréation. Avec l'étalon nègre est venue la conception du « *big buck nigger* » qui lui inférait un statut sous-humain distinct. Les mères fécondes et les mâles fertiles étaient les biens de leur propriétaire qui les élevaient comme ils élevaient le bétail. »³⁶

Alors, si le profit de mon ancêtre allait augmenter, il allait lui-même devoir épargner et planifier prudemment et en même temps essayer de faire en sorte que ses esclaves se multiplient comme des lapins. Puisque la procréation au sein des esclaves était, pour des raisons commerciales, un facteur si important et puisque des visions d'abord Puritaines sur la sexualité dominaient au sein des blancs dans le sud rural, il est peu surprenant que mon ancêtre projette la plupart de ses propres fantasmes sexuels sur les noirs. Bien que l'adage « fait aux autres ce que tu voudrais qu'ils te fassent » soit tombé tout droit dans le fossé, il vivait dans une crainte considérable des décrets

36. Paul Olivier, *The Meaning Of The Blues* : 131-133. Toronto : Macmillan, (1960), amène un historique de la poésie sexuelle du blues. On pourrait traduire *big buck nigger* par « grand nègre géniteur ».

moraux stricts de son église. Tout en portant son « fardeau sexuel du petit blanc », il utilisait un argument circulaire qui mettait la charrue devant les boeufs pour doublement justifier qu'il traite les gens noirs comme des animaux : en ne tenant pas compte du fait qu'il les encourage et les force à la promiscuité, il prenait la liberté de raisonner que puisqu'il était un homme si chaste et puisqu'ils étaient si immoraux, alors, ils devraient être des animaux et, puisqu'ils sont des animaux, il doit avoir le droit de les forcer à une plus grande promiscuité.

Cette situation ne peut guère avoir présenté à mon ancêtre fictif l'équation psychologique la plus facile à résoudre. Là, sur le pas de sa porte, il y avait son *big buck nigger* semant son avoine proverbiale d'un champ à l'autre alors que lui a été élevé en *one woman man*, qui habite avec une *one man woman*, laquelle avait acquis dieu seul sait combien de peurs et de culpabilité envers le sexe. Pas étonnant que nos aïeux imaginaient les hommes noirs avec de plus gros membres aussi bien qu'avec de plus grands désirs et une plus grande potentialité sexuelle que nous pensions être autorisé à avoir, ne serait-ce qu'en pensée. Pas étonnant non plus que nous ayons projeté sur les femmes noires le genre d'attributs de nymphomanes insatiables, lesquels nous étions apeurés que Dieu découvre que nous en ayons seulement rêvé. Ceci a également été utilisé comme un autre lien dans l'argument circulaire de « supériorité » raciale. Cela voulait dire qu'on se voyait encore plus ascètes et encore plus éloignés de « leur » statut en tant qu'animaux. Ils faisaient toutes les « vilaines » et « sales » affaires, autant dans le travail que dans le sexe, et nos désirs sexuels étaient souvent étouffés, perversifiés ou criminalisés. Une bonne façon de se débarrasser de cette culpabilité était de la projeter sur nos esclaves. En ce sens, nous pouvions rester « propres » et ils resteraient « sales » aux yeux des autorités culturelles, sociales, religieuses et politiques auxquelles nous croyions devoir obéir. Inversement, si nous avions été encouragés à respecter et apprécier notre propre sexualité au lieu d'en avoir peur, il y aurait eu une raison de moins pour traiter les esclaves comme du bétail. L'oppression de la sexualité parmi les blancs et sa projection³⁷ sur les noirs semblent donc avoir été parmi les liens vitaux dans la chaîne de l'oppression, faisant de l'esclavage dans le Nouveau monde une entreprise qui marchait bien. Grâce à sa propre oppression sexuelle, mon ancêtre fictif « connaissait » trop bien où il se définissait moralement en relation à ses supérieurs (un misérable pécheur aux pensées malsaines) et, à travers sa projection de culpabilité et de désirs, par rapport aux esclaves. De cette façon, le statu quo d'une société raciste a pu être préservé et perpétué plus efficacement.

Il y a, à mon avis, le risque qu'un processus de projection similaire entre en jeu, lorsque les termes « musique afro-américaine » et « musique européenne » sont utilisés sans définition claire. Parfois nous semblons attribuer aux gens à la peau foncée — africains autant qu'afro-américains — toutes les notes, tous les timbres et rythmes « sales- et vilains-mais-agréables », lesquels nous imaginons que quelque mystérieux « notre-père-blanc-qui-est-en-Europe-que-son-art-soit-sanctifié » nous ait interdit de produire (nous, misérables, insignifiants, carrés et européens).³⁸ Nous pensons même, grâce aux falsifications historiques de ce personnage paternel — pour les raisons encore inconnues auxquelles nous semblons encore croire —, que les gens de notre teinte

37. Il est également possible d'émettre l'idée de projection à l'intérieur du concept de Stierlin de « délégation », dans le sens de remettre aux autres ce que tu ne peux ou ne veux posséder toi-même. En ce cas, nous parlerions d'une « délégation au niveau de l'identité » du propriétaire d'esclave à son « big buck nigger ».

maladive n'ont jamais produit aucune note, aucun timbre ou rythme sale-et-vilain-mais-agréable et que nous (petits blancs refoulés et asexués, tels que nous sommes supposés être) ne pouvons avoir joué aucun rôle majeur à la création de tous ces sons « immoraux » (mais agréables) sur lesquels on *groove* actuellement. Non : nous préférons croire que nous n'avons que les gens de descendance africaine à remercier, ou à reprocher, pour chaque once de musique « immorale » que nous apprécions.

Il y a, en d'autres mots, le risque que notre projection massive du « défendu », qu'il soit jugé bien ou mal, sur les peuples noirs d'origine africaine, nous nous embarquions dans le même genre de processus de projection tel que décrit dans le cas de mon ancêtre fictif. En nous défaisant de toute responsabilité face à notre propre corporalité musicale, nous forçons le peuple noir à jouer le rôle absurde du *house nigger*.³⁹ Nous utilisons la musique que nous ne croyons avoir, dans notre ignorance, rien en commun avec les traditions européennes musicales, comme panacée corporelle contre nos propres problèmes de subjectivité et d'aliénation. C'est peut-être pour cette raison que certains d'entre nous sont déçus lorsque les artistes noirs ne correspondent pas au stéréotype comportemental que nous attendons d'eux, si on ne voit pas un tortillement constant du derrière, si on n'entend pas le discours *jive*, etc.⁴⁰ Peut-être c'est pour cette même raison que certains d'entre nous ne considèrent pas Paul Robeson, Charlie Pride, Nat King Cole et Milt Jackson comme vraiment « noirs » ou « afro », ou encore qu'on ne semble jamais attendre d'un musicien noir qu'il écrive une symphonie ou un opéra, ou autre chose dans laquelle un long procédé thématique est à l'ordre du jour.⁴¹ Dans de tels cas, où nos attentes stéréotypées ne se réalisent pas, nous risquons de ressentir l'insécurité puisque le status quo de race, de culture et de société est remis radicalement en question.

Conclusions

En résumant à la fois les « questions européennes » de cette lettre en entier, je pense que mon scepticisme envers la supposée paire d'opposés musique « africaine » ou « afro-américaine » versus musique « européenne » a deux sources principales : (1) musicologique, parce qu'aucune définition satisfaisante n'a été apportée et (2) idéologique. Cette dernière est particulièrement importante, non seulement parce que la dichotomie impliquée pré-ordonne certains ensembles de sentiments et d'attitudes pour une race et les nie pour l'autre, mais aussi parce qu'elle réduit le problème complexe de classe à une question de race ou d'ethnicité.⁴² Bref, si nous ne résolvons pas

38. « Our Father, who art in heaven, hallowed be thy art » contient un jeu de mots, impossible à traduire en français, qui était complètement involontaire. Merci à Will Straw (Montréal) de m'avoir indiqué, en septembre 2005, cet aspect peu astucieux d'une expression formulée voilà plus que dix-huit ans.

39. *House nigger* : esclave noir docile promu au rang de serveur dans la maison du seigneur blanc et traité par ceci de fou du roi.

40. Jimi Hendrix détestait l'attitude stéréotypée de « mauvais gars » que les audiences blanches s'attendaient de lui. Voir Chris Welch, *Hendrix*. London : Ocean Books (1972). Note de Martine Rhéaume (traductrice) : « Voir à ce sujet le Chevalier de Saint-Georges, compositeur, violoniste et chef d'orchestre noir ayant oeuvré à Paris et en Autriche et ayant reçu les compliments de Mozart.

41. Par exemple, *Treemonisha* de Scott Joplin (1911-1915) a échoué, pas parce c'était une œuvre mal faite, mais parce qu'aucun imprésario (blanc) ne voulait réaliser un opéra écrit par un noir. Cf. Peter Gammond. *Scott Joplin and the Ragtime Era* :98-100. London : Sphere Books (1975).

42. Ça ne veut pas dire que l'oppression raciale et ethnique sont des parties non importantes de la société de classes états-unienne. Lisez jusqu'à la fin, s.v.p.

