



HAL
open science

Le funk de 1967 à 1980 : porte parole de la communauté noire aux États-Unis

Nicolas Marchial

► **To cite this version:**

Nicolas Marchial. Le funk de 1967 à 1980 : porte parole de la communauté noire aux États-Unis. Musique, musicologie et arts de la scène. 2011. dumas-00610694

HAL Id: dumas-00610694

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00610694v1>

Submitted on 23 Jul 2011

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

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



Nicolas MARCHIAL

Le funk de 1967 à 1980 : porte parole de la communauté noire aux États-Unis

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art
Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Sous la direction de M. Patrick Revol

Année universitaire 2010-2011



Nicolas MARCHIAL

Le funk de 1967 à 1980 : porte parole de la communauté noire aux États-Unis

Mémoire de Master 1 « Sciences humaines et sociales »

Mention : Histoire et Histoire de l'art
Spécialité : Histoire de l'art et Musicologie

Sous la direction de M. Patrick Revol

Année universitaire 2010-2011

Remerciements

En préambule à ce mémoire, je tiens à exprimer ma sincère reconnaissance envers l'ensemble des personnes qui m'ont aidé à mener à bien mon travail de recherche.

Je remercie chaleureusement mon directeur de mémoire Monsieur Patrick Revol, directeur de la Section Musicologie de l'URF Sciences humaines, pour m'avoir soutenu et conseillé tout au long de la rédaction de ce mémoire.

J'exprime toute ma gratitude à ma famille pour leur appui moral indéfectible, Claire Matyjaszczyk pour ses conseils avisés en matière de traduction et de relecture, ainsi que Jérôme Berlioz pour son aide dans les transcriptions musicales.

Enfin, je remercie tous les passionnés de funk que j'ai pu côtoyer pour m'avoir donné de précieuses informations pour mes recherches.

Sommaire

Remerciements	3
Introduction	5
Partie 1 - Les racines du funk	9
1.1 DES ORIGINES LOINTAINES	10
1.1.1 LA PRÉÉMINENCE DU RYTHME	11
1.1.2 L'IMPORTANCE DE LA DANSE.....	12
1.1.3 LE CHANT RESPONSORIAL	14
1.2 LES ANNÉES 1950 ET LE DÉVELOPPEMENT PROGRESSIF D'UNE CONSCIENCE NOIRE.....	16
1.2.1 LA SITUATION ÉCONOMIQUE ET SOCIALE DES NOIRS AMÉRICAINS	16
1.2.2 L'AVÈNEMENT DU RHYTHM & BLUES	17
1.3 LES ANNÉES 1960, ENTRE RÊVE ET DÉSILLUSION.....	21
1.3.1 QUELQUES AVANCÉES	21
1.3.2 LA MUSIQUE SOUL	23
1.3.3 LA MONTÉE DES REVENDICATIONS	26
Partie 2 - L'évolution et les caractéristiques du funk	28
2.1 JAMES BROWN : MONSIEUR DYNAMITE	29
2.1.1 LA GENÈSE DU FUNK	29
2.1.2 LA FIERTÉ D'ÊTRE NOIR.....	32
2.1.3 LA MACHINE FUNK.....	34
2.2 SLY AND THE FAMILY STONE ET LE FUNK PSYCHÉDÉLIQUE	38
2.2.1 LA GENÈSE DU GROUPE	38
2.2.2 « DEBOUT ! »	40
2.2.3 « THERE'S A RIOT GOIN' ON » OU LA DESCENTE AUX ENFERS.....	41
2.3 GEORGE CLINTON ET LE P-FUNK	44
2.3.1 LE P-FUNK.....	44
2.3.2 LA MISE EN ORBITE DU P-FUNK	46
Partie 3 - « L'après-funk ».....	52
3.1 LE MÉLANGE DES GENRES : L'EXEMPLE DU JAZZ-FUNK.....	53
3.1.1 DU FREE-JAZZ AU JAZZ-FUNK COMMERCIAL	53
3.1.2 MILES DAVIS ET LE FUNK	54
3.1.3 HERBIE HANCOCK : LE CAMÉLÉON	57
3.2 LE MOUVEMENT DISCO	61
3.2.1 LES PRINCIPALES CARACTÉRISTIQUES DU GENRE	61
3.2.2 LES RÉPERCUTIONS DU DISCO SUR LE FUNK	64
3.3 LE HIP-HOP, UNE CONTINUITÉ DU FUNK.....	66
3.3.1 UN ART DE RUE	66
3.3.2 L'USAGE DU SAMPLE	69
Conclusion.....	72
Bibliographie.....	74
Table des annexes.....	80
Glossaire.....	87
Principaux artistes cités	89

Introduction

« Le funk, c'est un style fait pour ceux qui veulent danser et s'amuser, un style permettant de lever d'emblée toute inhibition. Je ne sais pas à quand ça remonte, probablement aux premiers tambours. Un type qui tape sur ses genoux ou ses cuisses avec le plat de la main et qui obtient un rythme syncopé, très différent de celui du vieux blues ou du swing des big-bangs. Doum da dou doum bah ! Sans le vouloir, le cou se met à onduler, tout le corps danse. Je ne sais pas d'où ça vient, mais si on me le demandait, je dirais probablement du vieux sud, peut être même de La Nouvelle-Orléans¹. »

Telle est la définition du saxophoniste Maceo Parker qui s'attache à démontrer l'intemporalité de la rythmique du funk. Le funk aurait toujours existé mais c'est seulement à la fin des années 1960 avec des artistes comme James Brown, The Meters ou Sly and Family Stone qu'il devient un genre à part entière. La définition du funk par le journaliste Jérôme Resse reste aujourd'hui la plus adéquate :

« Apparut au milieu des années 1950, le mot n'a désigné longtemps qu'une façon particulière de jouer le jazz qui tendait à le rapprocher de ses origines : un 4/4 plus marqué, des sonorités puissantes, une attaque rude et un phrasé expressionniste. La mode a suivi et le funk s'est radicalisé. Musique de danse et de transe directement issue du gospel et de la soul, il vise l'efficacité érotique et utilise les techniques de pointe avec une ingéniosité et une virtuosité souvent prodigieuses [...] »²

Depuis son avènement, le funk déploie une multitude de clichés mieux que tout autre genre musical : une coupe afro, des pantalons pattes d'eph', la profusion de drogue et de sexe, un riff³ de guitare électrique... Avant d'être réduit à ces banalités, le funk est heureusement une musique. Un bruit sale. Un hurlement primal de James Brown. La batterie syncopée de Joseph « Zigaboo » Modeliste, le batteur des Meters. Les fanfares de cuivres en cascade de Kool and The Gang. Mais plus encore, le funk est une sensation indéfinissable. Comme

¹ DACHIN, Sébastien. *Encyclopédie du rhythm and blues et de la soul*. p. 224.

² Article « L'Amérique à l'heure du funk » de Jérôme Reese, *Jazz Hot* n°398. p. 11-13.

³ Vous trouverez la définition des termes spécifiques dans le glossaire page 87.

l'est le *groove**, notion tout aussi complexe. Néanmoins, le musicologue Richard Middleton s'est interrogé sur ce concept de *groove* :

« *Le groove marque une compréhension du flot et de la texture rythmique et souligne son rôle en produisant une sensation et une dynamique particulières au morceau. Une sensation créée par la répétition de trames rythmiques dans laquelle des variations peuvent avoir lieu*⁴. »

En d'autres termes, le *groove* est une sensation et une dynamique spécifiques appliquées à un motif rythmique régulier qui s'installe et prend place peu à peu tout au long d'un morceau. Dans ce travail, nous verrons que le *groove* est un aspect important du funk. Comme chaque nouvelle ère musicale, le funk se positionne en rupture. Au début des années cinquante, le blues avait fusionné avec le jazz pour créer le rhythm & blues. Dans les années soixante, ce dernier se liera au gospel pour créer la soul (cf. Annexe 1 page 81). Avec l'arrivée du funk, les enluminures orchestrales et les artifices vocaux propres à la musique soul sont remplacés au profit du tandem basse/batterie. La primauté du rythme devient ainsi la base du genre.

Il est impossible de dissocier le développement du funk avec l'évolution de la communauté noire aux États-Unis. Contrairement au jazz, au rhythm & blues ou à la soul, le funk effraie l'Amérique puritaine blanche. Il apparaît comme une vibration, un cri puissant de contestation et de libération. James Brown ne chantait-il pas en 1968 « *Say it loud! I'm Black and I'm Proud!* » (« Dites-le fort ! Je suis Noir et j'en suis Fier ! ») ? Ce genre s'impose comme une illustration de la dure réalité des ghettos urbains qui s'ouvre sur les assassinats de Malcom X en 1965 et de Martin Luther King en 1968 : le funk et les droits civiques marchent main dans la main. L'évolution du funk accompagne l'Amérique d'après guerre. Une Amérique en pleine ébullition, dépassée par les événements politiques, la guerre au Vietnam en 1965, la dégradation de la situation sociale et économique de ses citoyens noirs. « *C'est dans ce terreau instable mais ô combien fertile que la graine funk prend racine* » décrit Marc Zisman dans son ouvrage sur le funk⁵. Pour le journaliste Marc-Aurèle Vecchione, observer l'évolution du musicien noir américain c'est observer le

⁴ MIDDLETON, Richard. *Key terms in popular music and culture*.

⁵ ZISMAN, Marc. *Le funk*. p. 6.

parcours de libération de l'Afro-Américain⁶. Certes le funk n'est qu'une musique mais les acteurs sont majoritairement noirs et ont conscience de leur aura auprès de la population afro-américaine. Thomas Barry n'écrit-il pas dans *Look Magazine* datant de 1968 la célèbre phrase : « *James Brown est il le Noir le plus important d'Amérique ?* »⁷ »

S'il n'y a pas d'équivoque quant à l'origine de la dénomination *soul music* dont la traduction littérale par « musique de l'âme » reste la plus adéquate, la provenance du terme *funk* est plus mystérieuse. L'origine du mot *funk* est bien éloignée du caractère rythmique, de la libération sociopolitique et de la sensualité qui lui sont associés à la fin des années 1960. Selon Sébastien Danchin, l'origine du mot proviendrait des Flandres, où *fonck* traduit la peur associée aux odeurs désagréables⁸. L'autre définition du terme *funk* remonterait au slang, c'est-à-dire l'argot afro-américain du XVIIIème, où l'expression *funk* désignait au Congo une mauvaise odeur corporelle⁹. Très tôt, l'Amérique noire s'approprie le mot *funk* pour désigner toute odeur puissante et forte, et plus particulièrement celle qui accompagne l'acte amoureux. Il est évident que la similitude entre le terme *funk* et le mot d'argot américain *fuck* aura participé à cette évolution. Nous ne pouvons nous empêcher de citer l'hymne de James Brown « *Sex machine* » (1970) ou les diverses pochettes des albums du groupe The Ohio Players qui ne cessent de rappeler le lien étroit entre cette musique et le sexe (cf. Annexe 2 page 82).

À travers ce travail, nous verrons qu'il est difficile de différencier véritablement les courants funk, soul ou rhythm & blues. La raison la plus évidente est que les trois genres présentent de fortes similitudes. En effet, les termes soul et funk sont généralement associés dans les bacs des magasins et dans la presse musicale spécialisée car ces genres sont partie constituante de l'expression musicale noire américaine depuis les années 1960. Le funk constitue une véritable synthèse de la tradition musicale afro-américaine. Dans son ouvrage *The New Beats*, le journaliste S.H. Fernando précise :

« *Dans ce mélange puissant de percussion, de syncope, de répétition et d'improvisation, le funk coule, pur et libre, comme l'eau d'une source souterraine : on peut la mettre en bouteille, coller un étiquette dessus et la vendre, mais sa source demeure au plus*

⁶ VECCHIONNE, Marc-Aurèle. *Black Music, des chaînes en fer aux chaînes en or*. Arte

⁷ MAZZOLENI, Florent. *James Brown, l'Amérique noire, la soul et le funk*. p. 118.

⁸ DANCHIN, Sébastien. *Encyclopédie du Rhythm and Blues et de la Soul*. p. 224.

⁹ POSCHARDT, Ulf. *Dj Culture*. p. 436.

*profond de l'âme, d'où jaillissent d'autres musiques de la négritude, comme le blues, le gospel ou le jazz*¹⁰. »

La différenciation des trois genres est d'autant plus difficile que certains artistes de soul ont fait du funk et inversement. Par exemple, James Brown était considéré comme le roi de la soul au début des années 1960 avant d'être sacré le roi du funk en 1970. Il est également nécessaire de souligner qu'en 1969, le magazine *Billboard*¹¹ remplace *Rhythm and blues* par *Soul* pour l'en-tête des *hit-parades* mesurant la popularité des enregistrements destinés au public noir. De fait, à la fin des années 1960 le funk, le rhythm & blues et la soul cohabitent sous la même appellation de *Soul music*, ce qui augmente la difficulté à distinguer ces genres.

Notre travail se limitera à la période s'étalant de 1967 jusqu'au début des années 1980. Pourquoi ce choix ? Tout simplement car durant ces deux décennies, le funk connaît à la fois une ascension fulgurante et un déclin sans précédent. À la fin des années 1970, de nombreux artistes de rock, de jazz, de soul et de rap s'empareront tour à tour des éléments caractéristiques du funk pour les intégrer à leur musique. Face à cette « démocratisation » du genre, comment considère-t-on la musique funk à la fin des années 1970 ?

Dans ce travail, nous aborderons d'une part, les principales origines du funk : les racines africaines, le rhythm & blues et la soul. D'autre part, nous mettrons en avant les caractéristiques du genre à travers James Brown, Sly Stone et George Clinton, trois personnages influant sur la scène funk américaine. Enfin, nous évoquerons « l'après-funk » avec la fusion des genres et l'exemple du funk-jazz. Nous concluons notre travail sur le déclin du funk avec l'avènement du disco et du rap à la fin des années 1970.

¹⁰ FERNANDO, S.H. *The New Beats*. p. 102.

¹¹ *Billboard* est un magazine américain dédiée à l'industrie du disque.

Partie 1

-

Les racines du funk

Comme le dit Jean Cocteau, « *un poète n'échappe pas à son arbre généalogique*¹² ». Il en va de même pour les musiciens et les chanteurs, qu'ils soient Noirs ou Blancs. On peut imaginer la musique funk comme une branche de l'arbre représentant l'ensemble de la musique afro-américaine. Cette branche puise son inspiration dans ses multiples racines à savoir le blues, le gospel, le rhythm and blues mais également dans ses racines les plus profondes : l'Afrique. Il serait erroné d'aborder le funk sans évoquer ses principales sources. À travers cette première partie, nous montrerons en quoi la culture musicale afro-américaine construite depuis le XVII^e siècle a-t-elle influé sur la musique funk. D'une part nous évoquerons les origines lointaines du genre remontant à la période de la colonisation au XVII^e siècle, puis au temps de l'esclavagisme au XVIII^e et XIX^e siècle. D'autre part, nous aborderons la musique afro-américaine dans les années 1950 et le développement progressif d'une conscience noire. Enfin, nous concluons cette partie en étudiant les années 1960, période de lutte d'une minorité avide de reconnaissance.

1.1 Des origines lointaines

« Comme le jazz, (presque) toutes les musiques populaires [...] ont des sources, de lointaines racines noires et plus loin africaines, qu'elles soient mythiques, authentiques ou filtrées et blanchies, revendiquées ou ignorées, voire reniées. [...] La voie vers les racines africaines passe souvent par une correspondance américaine, ou plus exactement afro-américaine¹³. »

Durant quatre siècles, une longue tradition musicale afro-américaine s'est construite aux États-Unis, mélangeant folklore africain avec le vocabulaire et les structures de la musique européenne. La musicologue américaine Eileen Southern fait remonter à 1619 l'arrivée des premiers Africains dans les colonies anglaises, à Jamestown en Virginie. Environ un million d'esclaves sont déportés contre leur volonté au Nouveau Monde dont 85 % proviennent de l'Afrique de l'Ouest et plus précisément de la zone s'étendant du Sénégal à l'Angola actuel. Dès le XVIII^e siècle, on trouve de nombreux ouvrages mentionnant les talents musicaux et la spécificité des voix des esclaves. Ces récits de voyageurs européens attestent de l'importance de la musique dans la vie des Africains depuis des temps

¹² Jean Cocteau cité par Florent Mazzoleni dans « *James Brown : l'Amérique noire, la Soul & le funk* » p. 27.

¹³ CATHUS, Olivier. *L'âme-sueur. Le funk et les musiques populaires du XX^e siècle*. p. 29.

immémoriaux. Dans ces témoignages, trois principaux aspects sont relevés : le rythme, la danse et le chant responsorial.

1.1.1 La prééminence du rythme

Le rythme est un trait caractéristique de la musique africaine et afro-américaine de ses débuts au XVIIème, jusqu'aux différents courants musicaux du XXème siècle. Dans son ouvrage, Eileen Southern définit le rythme comme « *l'aspect le plus marqué de la musique populaire africaine*¹⁴ ». À chaque instrument, une trame mélodico-rythmique est jouée, créant dans l'ensemble une véritable polyrythmie. Dans son livre *Afro-American Folksongs*, le musicologue Henry Edward Krehbiel raconte à propos de la musique dahoméenne¹⁵ :

« De la main gauche le harpiste jouait une mélodie complexe sur les deux cordes les plus aiguës tandis que, de la main droite, il jouait sans cesse un motif mélodique descendant sur une structure rythmique également complexe. [...] De plus, alors que les joueurs de tambour et de cloches jouaient sur des rythmes complexes, avec des syncopes, le chef des tambours s'en tenait strictement au rythme de base : un-deux-trois¹⁶. »

Cette prépondérance du rythme est liée en partie à l'utilisation d'instruments percussifs comme le tambour, dont les dérivés et les tailles sont nombreux. Henry Edward Krehbiel évoque également l'utilisation des percussions corporelles. La main droite vient frapper la gauche ou vient claquer sur la poitrine, les pieds martèlent le sol en fonction des mouvements. Souvenons-nous des propos du saxophoniste Maceo Parker :

« Le funk [...] je ne sais pas à quand ça remonte, probablement aux premiers tambours. Un type qui tape sur ses genoux ou ses cuisses avec le plat de la main et qui obtient un rythme syncopé. »

¹⁴ SOUTHERN, Eileen. *Histoire de la musique noire américaine*. p. 26.

¹⁵ L'État de Dahomey est l'ancienne appellation du Bénin.

¹⁶ *Ibid.*

Durant l'époque coloniale au nord des États-Unis, de nombreux témoignages décrivent des danses africaines accompagnées de tambours et de percussions corporelles utilisés dans le cadre de certaines fêtes comme la Pentecôte appelée *Pinkster Day* : la fête des esclaves. Ce type de percussion est exploité dans de nombreux genres musicaux du XX^{ème} siècle comme le gospel, le blues mais également le funk. Ainsi, afin d'accentuer le deuxième temps, certains musiciens emploient volontiers le *clap*, c'est à dire le fait de frapper des mains en même temps que le coup du batteur sur la caisse claire. Il est fréquent dans un morceau de funk d'entendre les paroles suivantes : « *Clap your hands !* ». Le rythme est une caractéristique essentielle de la musique afro-américaine, il apparaît comme l'élément vital, la sève pour revenir à la métaphore de l'arbre, que ce soit à travers la syncope et le *swing* pour le jazz ou le *groove* et la polyrythmie pour le funk. Comme le jazz, le funk installe le rythme au centre de toute préoccupation musicale car c'est une musique de danse. En outre, comme le souligne Paul Zumthor « *le rythme est sens, intraduisible en langue par d'autres moyens*¹⁷ », il assume et complète la part de signification que la parole ne peut acheminer.

1.1.2 L'importance de la danse

Dans son ouvrage, Eileen Southern évoque un autre aspect caractéristique de la musique populaire africaine que l'on rencontre dans la culture musicale afro-américaine : il s'agit de la danse. Si les musiques sont un jeu des sons, des rythmes, elles sont aussi un jeu des corps et les musiques populaires ne peuvent point être dissociées de l'expression corporelle. La musicologue explique ainsi :

« *Les caractéristiques de la danse variaient selon la circonstance, l'origine et le sexe des danseurs. En général, les hommes faisaient d'amples mouvements de tout le corps, avec des sauts et des bonds. [...] Les danses des femmes étaient caractérisées par des mouvements moins amples et un grand usage d'un pas "glissé", le corps étant penché et les "genoux tordus". [...] Au plus fort d'une danse furieuse, déchainée, il arrivait que*

¹⁷ ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. p. 66.

les participants s'effondrent, inconscients, après avoir graduellement atteint un état de frénésie irrésistible¹⁸. »

Que ce soit à travers les chants des esclaves dans les plantations ou les hymnes religieux chantés à l'église, la danse a toujours tenue une place importante dans la musique afro-américaine. Comme le souligne Sébastien Danchin dans son ouvrage :

« Cette capacité à faire danser est l'une des caractéristiques dominantes de la musique populaire noire sous toutes ses formes à travers le temps. [...] La danse occupe une place centrale dans l'histoire culturelle des Afro-Américains¹⁹. »

Dans le récit d'Eileen Southern, il est important de souligner l'idée de « *danse furieuse* » et d'« *état de frénésie* ». Au XIX^{ème} siècle, certains observateurs sont frappés par le *ring shout*, une réminiscence probable d'un cérémonial africain où les esclaves noirs tournent en rond dans un état proche de la transe. Leurs pas glissés, le *shuffle step*, frottent bruyamment le sol et rythment le chant. Le funk poursuit cette tradition de danse possessive et libératrice de la culture africaine. Dans les années 1970, de nombreux artistes de funk ont recours à la danse par l'emploi de rythmes et de mouvements corporels remontant, selon certains, à l'Afrique. Chez James Brown, plusieurs chansons font référence à ces danses frénétiques comme le *mashed potatoes* ou le *popcorn*. Cette dernière consiste à faire bouger le torse d'avant en arrière, les bras sortis, en claquant des doigts et en faisant des pas vigoureux dans tous les sens à la manière du pop-corn dans sa machine. Souvenons-nous également du morceau de Rufus Thomas « *Do the Funky Chicken*²⁰ » qu'il enregistra en 1969, dans lequel le chanteur exerce une danse primitive consistant à déambuler sur la piste en imitant une poule. Dans son ouvrage, le sociologue Olivier Cathus fait remonter le funk à un dialecte africain signifiant « *transpiration collective*²¹ ». Ainsi, de par son étymologie même, la musique funk a une fonction d'évasion, d'effervescence et de transe due à une expression collective procurant un plaisir profond à celui qui la pratique. Les invitations à se laisser prendre par la musique, à jouir de la danse sont les leitmotifs de tous les morceaux de funk. Fred Wesley, célèbre tromboniste de

¹⁸ *Op. Cit.* p. 27.

¹⁹ DANCHIN, Sébastien. *L'encyclopédie du rhythm & blues et de la soul*. p. 160.

²⁰ En anglais, le titre des chansons prend une majuscule à chaque mot.

²¹ CATHUS, Olivier. *L'âme-sueur. Le funk et les musiques populaires du XX^{ème} siècle*. p. 205.

James Brown raconte :

« Si comme lui [James Brown], on ondule du corps, on cri le plus fort possible, on transpire. Si on a cette énergie, ce charisme, cette envie de faire danser ; on obtient ce qu'on appel le funk²². »

1.1.3 Le chant responsorial

Que ce soit sur les terres africaines raziées par les marchands d'esclaves ou sur le sol américain, le chant a toujours occupé une place importante dans la vie des Noirs Américains. Dans le cadre de notre travail, nous nous contenterons d'évoquer seulement la forme la plus répandue de ces chants. Le caractère le plus souvent constaté des chants africains est l'alternance de couplets improvisés et de refrains immuables, formule qui laisse coexister l'innovation et la tradition. En effet, dans ces chants, le soliste improvise lors des couplets et le chœur scande des paroles traditionnelles dans les refrains. Cet exemple met en avant une forme de poésie courante que les spécialistes nomment *call and response* caractérisée par l'alternance de vers isolés et du chœur. Cette forme responsoriale et antiphonique se répercute dans les chants religieux du XIX^{ème} siècle ainsi que dans la plupart des genres musicaux afro-américains du XX^{ème} siècle. L'exemple le plus marquant est la musique chantée dans les églises, autrement dit le gospel. Lors de ces « participations collectives », le prêcheur scande des paroles que la foule toute entière reprend dans une sorte d'extase qui n'est pas que religieuse mais plutôt un exercice collectif d'adoration de ces chanteurs à la voix si saisissante. Dans leur jeunesse, de nombreux artistes de funk ont baigné dans la chaleur du gospel. James Brown jouait avec les Gospel Starlighters, Sly Stone chantait à l'église avec les Steward Four. Durant leur carrière, ils resteront fortement marqués par l'atmosphère énergique et entraînante du gospel. Ainsi, on retrouve dans de nombreux morceaux de James Brown ce jeu de question-réponse entre le chanteur et ses choristes. Pour illustrer notre propos, nous avons reporté ci-dessous l'introduction de l'œuvre « Sex Machine » datant de 1970 :

²² SEHGAL, Deep. *Au cœur de la musique Soul*. Reportage n° 5 BBC. 2005

James Brown : *Fellas, I'm ready to get up and do my thing*

Chœur : *yeah go ahead!*

James Brown : *I wanta get into it, man, you know*

Chœur : *go ahead!*

James Brown : *Like a, like a sex machine, man*

Chœur : *yeah go ahead!*

James Brown : *Movin' and doin' it, you know, Can I count it off?*

Chœur : *Go ahead*

Le dialogue entre James Brown et Bobby Byrd persiste tout le long du morceau :

James Brown : *Get up!*

Bobby Byrd : *Get on up*

James Brown : *Stay on the scene!*

Bobby Byrd : *Get on up*

James Brown : *Like a sex machine!*

Bobby Byrd : *Get on up*

Ce principe se répercute également au sein de l'orchestre. Dans la plupart des morceaux de funk, la forme simple s'apparente davantage à une forme continue basée sur un ou deux accords, poussant le *groove* à son extrême limite. De fait, il est fréquent d'entendre un saxophone improviser tandis que la guitare et la batterie ponctuent son discours par des cellules mélodico-rythmiques en guise de réponse, et inversement. Ce passage de la répétition à l'improvisation rappelle bien évidemment la structure *call and response*.

À travers cette première sous-partie, nous avons relevé les principales caractéristiques de la musique africaine durant la période esclavagiste à savoir le rythme, la danse et la forme du chant. Ces aspects apparaissent comme des constantes que l'on retrouve dans l'ensemble de la musique noire américaine du XX^{ème} siècle : le jazz, le rhythm & blues, le gospel, la soul et le funk. L'étude au préalable d'un autre pan de l'histoire de la musique afro-américaine nous est nécessaire pour bien cerner la nature du funk. Il s'agit des années 1950, décennie marquée par le rhythm & blues, terme complexe tant la diversité des genres mis sous cette étiquette est grande. Blues, gospel, jazz, rock'n'roll et doo-wop cohabitent ensemble sous cette appellation mais nous nous attarderons uniquement sur quelques aspects du rhythm & blues et le contexte dans lequel il s'est créé.

1.2 Les années 1950 et le développement progressif d'une conscience Noire

Le choix d'aborder cette décennie dans la partie « Les racines du funk » n'est pas anodin et ce, pour de multiples raisons. Premièrement, comme nous l'avons précisé lors de l'introduction, le funk apparaît comme un cri puissant de contestation. Il traduit un besoin de reconnaissance de la communauté afro-américaine trop souvent mise à l'écart : une quête de la liberté qui prend forme dès les années 1950. Secondement, par la portée historique de cette musique, par la facilité à toucher un large public, le rhythm & blues marquera profondément le funk et la soul la décennie suivante.

1.2.1 La situation économique et sociale des Noirs Américains

Au milieu de XX^{ème} siècle, tandis que les États-Unis approchent lentement du deux-centième anniversaire de leur indépendance et les Noirs du centième anniversaire de leur émancipation, l'intégration des Noirs Américains dans les domaines essentiels de la vie du pays n'a guère fait de progrès. Dans la dureté des années de récession, les places sont chères et les occasions de réussir pour un jeune afro-américain sont minces, en particulier dans le Sud qui ne s'est toujours pas remis de la défaite de la guerre de Sécessions au milieu du XIX^{ème} siècle. Pour le vieux Sud, les Noirs sont toujours considérés comme des « nègres », des sous-hommes à traquer et à pendre pour préserver le pouvoir blanc. Dans de nombreuses villes, on peut lire sur les pancartes : « Magasins interdits pour les gens colorés », « restaurants interdits », « droit de vote interdit ». Le journaliste Marc-Aurèle Vecchione ajoute :

« Blancs et Noirs ne devaient pas se mélanger. Chacun devait grandir dans la peur de l'autre : Les Blancs vivaient dans la peur panique du métissage, les Noirs dans la peur de l'arbitraire²³. »

²³ VECCHIONE, Marc-Aurèle. *Black music : Des chaînes en fer aux chaînes en or*. Arte. 2008.

Dans son ouvrage, Florent Mazzoleni raconte qu'au mois d'août 1955, un jeune adolescent noir est retrouvé mort, le corps mutilé car il avait osé charmer une jeune épicière blanche. Un mois plus tard, le tribunal acquitte les deux accusés blancs²⁴. Ce crime honteux n'est qu'un exemple parmi tant d'autres dans le sombre quotidien du Sud ségrégationniste. Par conséquent, l'unique solution pour échapper à cette misérable vie est l'émigration en direction des grandes villes industrielles du Nord, synonymes d'une vie légèrement plus humaine. Au milieu des années 1950, le gouvernement américain n'arrive toujours pas à enrayer le problème racial. En 1954, la Cour suprême déclare illégale la ségrégation raciale dans les écoles. En 1957, le Congrès vote une loi sur les Droits civiques, la première depuis 1875. Néanmoins, la Commission des droits civiques souligne de nombreuses iniquités économiques profondes. Les Noirs Américains sont las de promesses sempiternelles et leur colère prend forme par de nombreuses protestations dans tout le pays. En 1955, à Montgomery en Alabama, une jeune femme noire refuse de passer à l'arrière d'un autobus pour céder sa place à un homme blanc. Cette couturière, Rosa Parks, est arrêtée au terme d'une loi de l'État d'Alabama stipulant que les gens de couleur doivent s'asseoir à l'arrière des autobus. Cette arrestation apparaît comme un symbole aux yeux de la communauté noire. Dès le lendemain, les Afro-Américains appellent au boycott pour réclamer l'assouplissement des règles applicables aux Noirs dans les autobus de la ville et exigent que la compagnie embauche des chauffeurs noirs. Ce boycott dure plus d'une année et fait connaître au monde entier le nom de Martin Luther King, pasteur baptiste de 27 ans, docteur en philosophie et partisan de la non-violence.

1.2.2 L'avènement du rhythm & blues

Le problème de discrimination raciale aux États-Unis s'étend également dans l'industrie musicale, même si certaines avancées prouvent le contraire. Jusqu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, les principales maisons de disques américaines désignent sous le nom de *Race records* les musiques destinées aux Noirs Américains, mais le sentiment de fierté communautaire qui prend forme à la fin des années 1940 incite l'industrie musicale à oublier une expression aux connotations péjoratives. C'est en 1949, que le journaliste du

²⁴ MAZZOLENI, Florent. *L'Amérique noire, la Soul & le Funk*. p. 14.

magazine *Billboard*, Jerry Wexler, remplace la catégorie *race music* désignant l'ensemble de la musique noire, destinée aux Noirs, par *rhythm & blues*. À ce propos, il déclare :

« L'expression "rhythm and blues" convient mieux aux temps modernes que le mot "race", qui fait sans doute trop penser à raciste. Et puis j'aime la sonorité de rhythm and blues, qui chante et swingue comme la musique elle-même²⁵. »

Plus qu'un simple changement d'étiquette, ce passage à une nouvelle appellation marque le début de la « libération » de la musique afro-américaine. Dès 1950, face à la concurrence des grands labels, des maisons de disques indépendantes comme Imperial à La Nouvelle-Orléans, Savoy à Newark ou Atlantic à New-York, sont créées dans le but de promouvoir cette musique composée par des Noirs, destinée à un public noir : le *rhythm & blues*. La fin des années 1940 est marquée par l'essor du *be-bop* avec Charlie Parker, Bud Powell ou encore Dizzy Gillespie. Cette musique ô combien complexe et dont les sophistications rebutent les danseurs, amoindrit l'attrait populaire que le jazz connaissait durant la période *swing* dans les années 1930. Une grande partie de la jeunesse se dirige alors vers le *rhythm & blues* répondant davantage à ses aspirations. Mêlant tradition et innovation, le *rhythm & blues* est le résultat d'une interférence, voire d'un amalgame entre différents genres afro-américains.

« Le rhythm and blues ne fait que marier deux grands courant musicaux afro-américains du début des années 1940 : d'une part la tradition du blues, davantage tournée vers les populations rurales d'origine sudiste ; de l'autre le swing que jouent les big-bands à l'intention des classes moyennes des grandes villes²⁶. »

En 1955, les États-Unis connaissent une croissance économique importante. Les adolescents noirs et blancs achètent leur premier disques, écoutent la radio et s'enthousiasment pour cette musique électrifiée, excitante et dansante dont les stars s'appellent Hank Ballard and the Midnighters, Ruth Brown ou Fats Domino. Le *rhythm & blues* annonce une ère nouvelle, une ère où les barrières raciales s'enlèveraient une à une. Dans les salles de concert où joue Ruth Brown, Blancs et Noirs sont séparés par une corde

²⁵ DANCHIN, Sébastien. *Encyclopédie du Rythm & Blues et de Soul*. p. 480.

²⁶ *Op. Cit.* p. 480.

gardée par des policiers. Mais face à l'engouement et à la vitalité des chansons les barrières raciales s'envolent au rythme de la danse. Les musiciens noirs proposent une nouvelle façon de voir la musique : une musique festive permettant aux artistes et au public d'oublier leurs inhibitions et de se perdre dans le rythme. La communauté noire veut danser et s'amuser ; le rhythm & blues répond entièrement à ses attentes. Afin d'illustrer notre propos, prenons l'exemple du morceau « He Treats Your Daughter Mean » de Ruth Brown composé en 1952 chez Atlantic Records (cf. Plage 1). Cette chanson nous permet de cerner davantage ce qu'est le rhythm & blues : un genre dansant, électrique et Noir, puisant dans les racines de la musique afro-américaine. On retrouve l'influence du blues dans l'alternance des Ier, IVème et Vème degrés de l'échelle harmonique, en l'occurrence Ab, Db et Eb. La manière de jouer les accords en arpèges rappelle le style de jeu spécifique des bluesmen à la guitare. On trouve l'influence du jazz dans l'instrumentation utilisée : une section de cuivres et une section rythmique composée d'une guitare, d'un piano, d'une contrebasse, d'une batterie et d'une percussion. Retenons également la façon particulière d'utiliser certains instruments évoquant les grands orchestres de swing des années 1930. Ainsi, le pupitre de vents est relégué au simple rôle « d'accompagnateur » servant à accentuer la rythmique ternaire. Comme nous le verrons ultérieurement, l'utilisation rythmique de certains instruments sera l'un des aspects les plus marquants de la musique funk. Ce qui est frappant chez Ruth Brown, surnommée « Miss Rhythm », c'est sa maîtrise du rythme par son phrasé vocal puissant. Comme le souligne le chanteur Jerry Butler « *On peut entendre le rythme rien que dans sa voix*²⁷ ». Le rhythm & blues marquera sensiblement les artistes de soul et de funk la décennie suivante. Et ce, par sa capacité à créer une musique tournée à la fois vers la tradition tout en utilisant le caractère populaire de la musique actuelle, c'est-à-dire une atmosphère harmonique assez confinée, des mélodies simples et des rythmes prégnants.

Néanmoins, le rhythm & blues reste un genre enraciné dans la « négritude ». Comme nous l'avons évoqué précédemment, la situation des afro-américains au milieu de la décennie ne cesse de se dégrader. Plus la situation s'envenime, plus les musiciens noirs puisent dans les racines africaines les plus profondes, au même titre que les musiciens de jazz avec le free-jazz, ou les artistes de soul avec le funk la décennie suivante. À travers sa chanson, « Love,

²⁷ SEHGAL, Deep. *Au cœur de la musique Soul*. Reportage n° 1 BBC. 2005.

Life and Money » écrite en 1956, le chanteur de rhythm & blues Little Willie John exprime clairement cette douleur et cette frustration d'être noir aux États-Unis :

<i>Life has made me pay an awful price [...]</i>	La vie m'a fait payer un prix terrible [...]
<i>Somebody's gotta suffer,</i>	Quelqu'un doit souffrir,
<i>somedody's sure gotta feel some pain.</i>	Quelqu'un doit sentir la douleur.
<i>If it's gonna rain down misery,</i>	S'il pleut de la misère,
<i>How comme it always fall on me</i>	Ça tombera toujours sur moi
<i>Life don't mean a thing,</i>	La vie ne m'apporte rien
<i>And I wish that I could die.</i>	Et j'aimerais pouvoir mourir.

À cette frustration, s'ajoute l'appropriation du rhythm & blues par la communauté blanche américaine. Consciente du pouvoir commercial de cette musique, l'industrie musicale décide de promouvoir des artistes blancs reprenant du rhythm & blues originel qu'ils adaptent à leurs besoins en lui donnant le nom de rock and roll. La jeunesse blanche américaine découvre avec joie cette musique sauvage et agressive, gorgée d'hormones et d'électricité par les versions blanches plus ou moins réussies d'artistes comme Bill Haley, Elvis Presley ou encore Kay Starr. Tandis que la vague du rock'n'roll balaye toute l'Amérique blanche, les artistes noirs qui l'ont initié sont progressivement évincés de l'industrie musicale.

À l'orée des années 1960, une nouvelle tendance se dessine au sein de la musique afro-américaine. De nombreux artistes ont pour volonté d'exprimer davantage la réalité quotidienne des Noirs. Ces créateurs comme Ray Charles, James Brown ou Sam Cook proposent au rhythm & blues une voie nouvelle en calquant les principaux aspects du gospel aux rythmes urbains des salles de bal. Avec cette musique, que l'on appellera un peu plus tard *soul music* ou « musique de l'âme », la communauté noire va pouvoir conserver sa spécificité tout en restant au devant de la scène musicale.

Au cours des années 1960, cette musique va incarner le porte-parole idéal dans la lutte pour les droits civiques et l'émancipation de la communauté noire aux États-Unis. Cependant, derrière le genre soul émerge progressivement un dérivé, plus radical, plus tranchant et percutant : le funk.

1.3 Les années 1960, entre rêve et désillusion

1.3.1 Quelques avancées

Au début des années 1960, les États-Unis montrent un visage peu flatteur : puritanisme, racisme, individualisme, guerre froide. Le gouvernement américain n'arrive pas à répondre pleinement aux attentes de ses minorités, en particulier la communauté noire dont le quotidien ne cesse d'empirer. Les statistiques sont alarmantes. En 1963, au sein de la population afro-américaine, un adulte sur cinq et la moitié des adolescents sont sans travail. Le taux de mortalité chez les enfants de moins de un an est deux fois plus élevé que chez les Blancs. L'espérance de vie d'un homme noir est de sept ans inférieure à celle des Blancs²⁸. Dans le vieux Sud, où 41% des 18,8 millions de Noirs Américains vivent, le racisme est un fait d'actualité toujours présent dans la tête de nombreux Blancs qui ne veulent pas accepter l'idée d'un métissage culturel. Comme le témoigne ce journaliste à la télévision à propos du rock'n'roll :

« L'obscénité et la vulgarité du rock'n'roll ont manifestement pour but de rabaisser le Blanc et ses enfants au niveau de l'homme de couleur. C'est une musique de nègres²⁹. »

En 1960, lorsque les premiers étudiants noirs veulent s'inscrire dans les universités jusque là réservées aux Blancs, c'est avec de la violence verbale et physique qu'ils sont accueillis par les adolescents. Ces adolescents, qui ont probablement déambulé dans les salles de bal sur des morceaux de Chuck Berry ou Little Richard, n'hésitent pas à cracher leur haine sur les étudiants noirs. Cependant, avec l'élection en 1961 de John Fitzgerald au poste de président, la première minorité du pays peut entrevoir un avenir plus prometteur comme le prouve son discours le 11 juin 1963:

« Si un Américain, parce qu'il a la peau noire, ne peut pas déjeuner dans un restaurant public, s'il ne peut pas envoyer ses enfants dans les meilleures écoles publiques, s'il ne

²⁸ MALSON, Lucien. *Histoire du Jazz et de la musique afro-américaine*. p. 162.

²⁹ VECCHIONE, Marc-Aurèle. *Black music : des chaînes en fer aux chaînes en or*. Arte. 2008.

peut pas voter pour les élus qui le représentent, bref, s'il ne peut pas vivre pleinement et librement, comme nous le désirons tous, alors qui parmi nous s'estimerait heureux de changer de couleur de peau pour prendre sa place ? Qui parmi nous s'estimerait heureux de se voir conseiller la patience et l'immobilisme ? Cent ans d'immobilisme ont passé depuis que Lincoln a aboli l'esclavage. Pourtant, les descendants des esclaves ne sont pas vraiment libres. Ils ne sont pas libérés des chaînes de l'injustice. Ils ne sont pas libérés de l'oppression sociale et économique. Et cette nation, malgré tous ses espoirs et toutes ses gloires, ne sera complètement libre que lorsque tous ses citoyens le seront³⁰. »

Avec l'élection de J.F. Kennedy, le gouvernement américain semble s'investir davantage dans la lutte pour les Droits civiques. Depuis le milieu des années 1950, Martin Luther King, disciple de la non-violence, organise de nombreuses marches et *meetings* dans lesquels les gens chantent la liberté et l'espoir de goûter un jour à une vie meilleure. Il y a dans ces chants, mêlant gospel et rythmes africains, une force et une énergie contagieuse provenant du cœur et de l'âme du peuple noir. Ces chants, appelés les *freedom songs*, deviennent alors l'un des moteurs les plus puissants du mouvement. Partout dans le pays, la lutte pour les Droits civiques gagne en ampleur grâce au charisme du Dr. King, mais également aux nombreux syndicats créés à l'initiative des étudiants, le *Student Non-Violent Coordinating Committee* (SNCC) ou le *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP). Au début des années 1960, le nombre de manifestations et de *sit-in*, c'est à dire les blocages pacifiques, s'intensifient dans le Nord comme le Sud des États-Unis. La prise de conscience Noire grandit de jour en jour, défiant avec acharnement les tenants de la ségrégation qui ne veulent toujours pas qu'un Noir se présente sur une liste électorale ou que ce dernier rentre dans un restaurant. Cette lutte arrive à son apogée le 28 août 1963 avec l'organisation d'une gigantesque marche sur Washington marquée par le discours de Martin Luther King :

« Je fais le rêve, qu'un jour, cette nation s'élèvera et se montrera fidèle à ses principes. Je fais le rêve, qu'un jour sur les collines de Géorgie, les fils d'anciens esclaves et les fils d'anciens esclavagistes pourront s'asseoir ensemble à la table de la fraternité. Nous hâterons la venue de ce jour quand tout les enfants de Dieu, Noirs et Blancs, juifs et

³⁰ *Ibid.*

goys, protestants et catholiques, pourront se donner la main et chanter les mots du vieux negro-spiritual : enfin libres, enfin libres! Merci, mon Dieu, nous sommes libres !³¹ »

Plus qu'un symbole, cette marche, suivie par 250000 personnes (dont environ un quart de Blancs), est l'un des actes fondateurs de la nouvelle Amérique. Elle incarne le rêve de liberté de tout un peuple, ce rêve d'une société unie réconciliant ses frères qui sera récompensé l'année suivante par la signature des Droits civiques par le président Lyndon Baines Johnson ainsi que la signature du *Voting Rights Act* en 1965, garantissant l'accès des Noirs aux urnes. Avec ces mesures, toute discrimination fondée sur la couleur de la peau est désormais interdite, même si cette loi est difficilement appliquée, surtout dans le Sud du pays.

1.3.2 La musique soul

Face à cette vague de contestations qui déferle sur l'ensemble du territoire américain, les artistes noirs ne restent pas insensibles. Que ce soit à travers le jazz ou le rhythm & blues, la musique afro-américaine évolue et les artistes s'engagent en affichant leur fierté d'être Noirs. Ce bouleversement de la musique afro-américaine se traduit notamment par un retour aux sources, à l'essence même de la musique noire. Avec des musiciens comme Archie Shepp ou Ornette Coleman et son œuvre « Free Jazz », le jazz prend un nouveau virage avec l'apparition du free-jazz. Ce courant traduit un véritable retour aux racines caractérisé par la réappropriation du blues, la prééminence des percussions, l'introduction de la polyrythmie et les longues improvisations. À ce propos, Max Roach, batteur ayant intégré le mouvement free déclare :

« Cela a toujours été une tradition pour les artistes afro-américains d'exprimer leur point de vue et leurs revendications humaines, sociales et politiques dans leurs œuvres musicales et poétiques, par exemple Huddie Ledbetter, Bessie Smith et Duke Ellington pour n'en citer que quelques-uns.(...) C'est pourquoi la volonté d'utiliser nos efforts artistiques comme tremplins pour exprimer nos revendications humaines, sociales et politiques est très naturelle³². »

³¹ BACHARAN, Nicole. *Les noirs américains : des champs de coton à la Maison Blanche*. p. 252.

³² MALANDRIN, François. *Mémoire. Donner du sens à l'enseignement du jazz aujourd'hui*. p. 13.

Quant au rhythm & blues, il s'éloigne peu à peu du caractère trivial et électrique du rock'n'roll pour s'orienter vers les problèmes que rencontre la minorité noire. Certains artistes s'engagent en utilisant des éléments musicaux puisant dans les racines afro-américaines profondes dont le gospel est le premier représentant. D'autres optent pour des textes engagés relatant le sombre quotidien d'une communauté délaissée. Très souvent, les deux vont de paire. De fait, The Impressions portés par le chanteur Curtis Mayfield interprètent « People Get Ready³³ » en 1966, Little Milton compose « We're Gonna Make It³⁴ » en 1965 et Sam Cooke chante « A change Is Gonna Come » (cf. Page 2). Ce morceau est composé en 1964, peut-être avant que Sam Cooke soit assassiné dans des circonstances encore obscures. « A Change Is Gonna Come » est l'archétype même de la *soul music* : un savant mélange de ballade par la forme, de pop par les arrangements saupoudrés de cordes et de gospel par la portée saisissante de la voix du chanteur. Le texte est fondamental car il traduit de manière forte l'engagement du chanteur dans la lutte pour les Droits civiques. « Un changement va arriver », tout est dit dans ce titre qui marque à la fois un sentiment de révolte et le rêve utopique d'une vie meilleure :

<i>I was born by the river</i>	Je suis né au bord de la rivière
<i>In a little tent</i>	Dans une petite tente
<i>Oh and just like the river</i>	Et comme la rivière
<i>I've been running ever since</i>	Je n'ai jamais cessé de courir depuis
<i>It's been a long, a long time coming</i>	Ça fait un long, long moment que j'attends
<i>But I know a change gonna come</i>	Mais je le sais, un changement va arriver
<i>oh yes it will [...]</i>	Oh oui c'est vrai [...]
<i>Then I go to my brother</i>	Puis je vais voir mon frère
<i>And I say, "Brother, help me please"</i>	Je lui dis, « Frère aide-moi s'il te plaît »
<i>But he winds up knockin' me</i>	Mais il finit par me renverser
<i>Back down on my knees</i>	Par terre sur mes genoux
<i>[...]But I know, a change is gonna come</i>	[...] Mais je sais qu'un changement va arriver

Sam Cooke, tout comme Ray Charles, Salomon Burke ou James Brown, participent à ce virage pris par le rhythm & blues vers la musique soul en intégrant des éléments propres au

³³ « Tenons-nous prêts ».

³⁴ « Nous y arriverons ».

gospel au sein du répertoire profane. Ce métissage musical se traduit de plusieurs manières. D'une part, avec l'intégration d'un chœur dans l'orchestre permettant des dialogues entre le chanteur et ses choristes rappelant le principe de *call and response* que nous évoquions précédemment. Le morceau « What'd I say » marqué par les appels de Ray Charles et les réponses de ses choristes constitue un parfait exemple. D'autre part, on trouve dans le chant de ces *soulmen* l'influence des prêcheurs des églises noires baptistes ; le registre aigu atteint avec un effet de crescendo saisissant, la polarisation de certaines notes, les jeux de scènes et les danses quasi-religieuses. Chez James Brown l'influence du gospel est telle qu'il emprunte même le fameux numéro de la cape lors de ses apparitions publiques. Après avoir terminé son concert, James Brown, absorbé par la musique et la frénésie qu'elle provoque, s'effondre par terre. Dès lors, un assistant se précipite pour le revêtir d'une cape et l'emmène dans les coulisses. Mais le chanteur refuse, il veut en donner encore plus à son public, jette la cape, et poursuit son *show*, avant de retomber à nouveau. L'écrivain Florent Mazzoleni rajoute :

« *Dans ce rituel convulsif, qui ressemble à une scène biblique, à chemin de croix, James alterne les brusques effondrements et les résurrections soudaines*³⁵. »

Au cours des années 1960, la musique soul devient rapidement le porte parole de toute une communauté avide de liberté et de reconnaissance. Les artistes comme Otis Redding, Sam Cooke ou James Brown incarnent la réussite et prouvent aux yeux de tout le monde que l'ascension sociale pour un Noir Américain devient possible. Le cas le plus marquant est celui de Berry Gordy, ancien ouvrier de l'usine automobile de Detroit qui crée en 1959 le label Tamla Motown. Durant toute la décennie, cette maison de disque dirigée par un Noir promeut une quantité impressionnante de *stars* et se place en tant que leader sur la scène musicale américaine avec des artistes comme The Supremes, Smokey Robinson and The Miracles ou encore The Temptations et leur célèbre « My Girl ». La soul de Detroit s'inscrit dans une politique commerciale visant à séduire un public large avec une musique simple mais efficace : un subtil mélange de gospel et de rhythm & blues teinté de pop avec des textes légers traitant bien souvent des relations amoureuses. Le principal rival du label Motown est la maison de disque Stax Records située à Memphis, berceau du blues et de la *western-music*, un dérivé de la musique country. Contrairement à la soul de Detroit, le

³⁵ MAZZOLENI, Florent. James Brown, l'Amérique noire, la Soul et le Funk. p. 31.

label produit une musique brute en phase avec la réalité. L'œuvre « Respect » de Otis Redding composée en 1965 (cf. Plage 3) s'inscrit dans la lignée des chansons soul engagées accompagnant la lutte de la communauté noire américaine. « *Respect is what I want, Respect is what I need!* »³⁶ chante Otis Redding. Le texte engagé est accentué par le rythme martelé à la batterie, les *riffs* de guitare et la lourde ligne de basse.

1.3.3 La montée des revendications

Au milieu des années 1960, la situation économique de la première minorité du pays est au plus bas. Malgré la signature des Droits civiques en 1964 ainsi que celle de l'*Economic Opportunity Act* garantissant l'accès de tous les citoyens à des chances théoriquement égales, les iniquités entre Blancs et Noirs persistent et les revendications ne cessent de s'estomper. Contrairement aux actions pacifiques du Docteur King, des mouvements plus radicaux emmenés par Stokely Charmichael ou Malcom X se développent. Ce dernier acquiert vite une grande influence en valorisant les valeurs noires et en refusant les modèles de la société blanche. En juin 1964, il déclare :

« *Les Noirs doivent faire savoir aux Blancs qu'ils sont prêts et disposés à payer le prix de la liberté. Sinon, nous resterons des citoyens de seconde zone ou, comme on dit, "des esclaves du XXème siècle" [...]. Le prix, c'est la mort* »³⁷.

Avec l'assassinat de Malcom X en 1965, la violence dans les ghettos s'accroît. La même année, dans la banlieue de Watts à Los Angeles, un incident mineur entre un jeune noir et un policier blanc dégénère en émeute urbaine. Les dégâts matériels sont importants et il y a 34 morts. De tels événements se multiplient dans tout le pays. Ainsi, on relève 43 émeutes en 1966 et 117 l'année suivante³⁸. En 1966, Stokely Charmichael, le leader de la coalition des étudiants noirs non-violents, commence à s'opposer aux actions pacifiques dirigées par Martin Luther King. Le *Black Power*, mouvement nettement plus virulent prend alors forme. Néanmoins, ce « pouvoir noir » n'a pas le même contenu pour tous les meneurs noirs. Pour certains, le *Black Power* est la reconnaissance de la fierté noire ainsi qu'une

³⁶ « Le respect c'est ce que je veux, ce dont j'ai besoin! »

³⁷ VECCHIONE, Marc-Aurèle. *Black music : des chaînes en fer aux chaînes en or*. Arte. 2008.

³⁸ HOFSTEIN, Francis. *Le Rhythm and Blues*. p. 85.

meilleure situation économique. Pour d'autres, le *Black Power* n'est que l'expression révolutionnaire et revendicative de cette identité, prête à la lutte armée. En 1966, James Meredith, le premier étudiant noir à rentrer dans une université est victime d'une attaque meurtrière par un étudiant blanc. À la suite de cet attentat, une partie du mouvement se radicalise et devient à son tour violente et raciste envers les Blancs. Une véritable guérilla urbaine se développe et provoque des centaines de morts. La rupture est proche et les artistes s'engagent de plus en plus sur ce terrain révolutionnaire. La *soul music* ne suffit plus, la population réclame un genre cru, brute, dansant et noir, un genre reflétant la réalité : le funk répond entièrement à ses aspirations.

Partie 2

-

L'évolution et les caractéristiques du funk

Dans cette deuxième partie, nous allons aborder les principales caractéristiques du funk, genre musical qui naît dans ce contexte de tensions raciales. À l'orée des années 1970, de nombreuses formations de funk voient le jour ; Dyke and The Blazers, The Meters, The Ohio Players ou encore Kool and The Gang pour ne citer qu'eux. Néanmoins, nous appuierons notre propos sur l'étude de trois personnages influant que sont James Brown, Sly Stone et George Clinton. Pourquoi ce choix? D'une part, il s'agit des musiciens qui expriment le mieux l'extravagance et la portée revendicative de la musique funk. D'autre part, ces trois personnages représentent les différentes facettes du genre. James Brown incarne le funk brut, à l'énergie débordante, une véritable bande-son du quotidien des Noirs Américains. Sly Stone et sa *family* symbolisent le funk de la côte-ouest des États-Unis marqué par le *Flower Power*, mouvement hippie des années 1960. Quant à l'excentrique et inspiré George Clinton, il représente la voix nouvelle du funk à la fin des années 1970. Il est évident que notre propos ne repose pas sur l'étude des parcours des trois protagonistes mais plutôt sur l'évolution et les caractéristiques du funk à l'aide d'exemples et d'analyses précises.

2.1 James Brown : Monsieur Dynamite

2.1.1 La genèse du funk

James Brown est né en 1933 à Barnwell, petite ville de Caroline du Sud située à quelques kilomètres d'Augusta. Comme beaucoup d'autres chanteurs de sa génération, il grandit dans la misère en enchaînant des « petits boulots » pour finir entre 1949 et 1952 par un séjour en prison. À sa sortie, il se passionne pour la musique. Les facultés du jeune homme à dompter une scène et un public ne font aucun doute. En 1955, il monte un groupe, The Flames, avec lequel il interprète des standards de rhythm & blues de musiciens tels que Hank Ballard and The Midnighters ou les Five Royales. Ses exubérances vocales, son charisme et ses spectaculaires jeux de scène lui donnent rapidement une place à part dans le paysage musicale noir américain. Au début des années 1960, James Brown et les Flames se placent en haut des *charts*³⁹ avec des *hits* comme « Try Me » en 1958, « Do the Mashed

³⁹ L'Amérique classe ses disques en plusieurs catégories dont les principales sont les *charts* R&B pour le public noir et les *charts* pop pour le public blanc.

Potatoes » et « I'll go crazy » en 1960 ou encore « Bewildered » en 1961. Au mois d'octobre 1962, James Brown donne un concert à l'Apollo Theater de Harlem dans lequel il enflamme la foule par ses cris, son énergie, ses sauts, ses grands écarts et sa voix si expressive et saisissante. Malgré une musique encore proche des canons esthétiques du rhythm and blues, ce *live* historique est bien loin du son formaté pour la jeunesse des labels Tamla Motown ou de la soul sudiste. À sa sortie en 1963, le disque entre dans les *charts* pop pour y rester quatorze mois. De fait, le chanteur devient l'idole d'une nouvelle génération. En 1964, le groupe initial, The Flames, est remplacé par la James Brown Revue. Ainsi, avec l'arrivée du saxophoniste Maceo Parker, du batteur Clyde Subblefield, du tromboniste Fred Wesley et de la guitare de Jimmy « Chank » Nolen, quelques mutations vont s'opérer dans la musique de James Brown. La sortie en 1965 de l'œuvre « Papa's Got A Brand New Bag » (cf. Plage 4) témoigne de ce changement. En l'écoutant, nous pouvons observer une rupture sensible par rapport aux morceaux antérieurs, une rupture laissant présager l'arrivée imminente du funk. « Papa a un truc nouveau⁴⁰ », tout est dit dans cette chanson où le rythme tient le premier rôle. La guitare, les cuivres, la batterie participent à cette prééminence du rythme en ponctuant le discours énergique du chanteur. De plus, la structure traditionnelle caractérisée par l'alternance de couplets et de refrains est remplacée par une forme continue laissant ainsi libre cours aux interventions rythmiques des instruments. En novembre de la même année, le groupe réitère ce puissant rythme avec le célèbre « I got you (I feel good) ». Parallèlement, la principale industrie musicale des États-Unis, le label Tamla Motown, a de plus en plus de difficultés à vendre une *soul music* optimiste bien trop idyllique pour les Noirs Américains dont le quotidien se dégrade de jour en jour. Les revendications s'accroissent tandis que le nombre d'émeutes urbaines prennent le pas sur les mouvements pacifiques prônés par Martin Luther King. Magnificent Montague, animateur radio à cette époque raconte :

« Chaque artiste, chaque compositeur, chaque auteur s'inspiraient auprès de ses frères de couleur, ils puisaient dans cette sueur, dans ce sang, dans ces larmes et dans cette douleur⁴¹. »

⁴⁰ James Brown a parfaitement conscience qu'il crée quelque chose de nouveau.

⁴¹ SEHGAL, Deep. *Au cœur de la musique Soul*. Reportage n° 5 BBC. 2005.

La jeunesse noire réclame un son en phase avec la réalité sociale que James Brown et son groupe vont créer en 1967 avec le titre « Cold Sweat » (cf. Page 5). Ce morceau va marquer considérablement une rupture avec la soul par l'énergie et la simplicité qui le caractérise. Les changements d'accords se font rares. La musique s'appuie uniquement sur l'alternance du I^{er} et du IV^{ème} degré en Ré mineur et Do majeur. La forme traditionnelle est une nouvelle fois remplacée par une forme plus ou moins continue que l'on pourrait schématiser de la façon suivante : ABA', B étant le pont en Do majeur. Ce qui est le plus frappant, c'est l'hypnotisme créé par la répétition du rythme. La basse électrique qui jusqu'à présent assurait un rôle purement harmonique sert désormais à accentuer le *beat** autrement dit, la pulsation. Les cuivres ne jouent plus le thème mais ponctuent le discours du chanteur par des cellules mélodico-rythmiques répétées inlassablement. Jusqu'alors reléguée à un rôle mineur, la batterie fait partie intégrante du discours musical. Comme le souligne Stéphane Koechlin, auteur d'un écrit sur James Brown :

« James se montrait particulièrement dur envers les batteurs, pourtant excellents : Clyde Stubblefield et John Starks formaient un duo de rêve, condamnés à la perfection, et même mieux que cela, ils subissaient une tension extrême. Car s'ils manifestaient la moindre faiblesse, tout l'édifice fondé sur le rythme s'écroulait⁴². »

Le motif rythmique révolutionnaire du batteur Clyde Stubblefield en fera l'emblème même de ce funk brut et énergique. Motif syncopé que nous pouvons écrire de la façon suivante :



À travers ce morceau, on comprend mieux la notion d'effervescence que nous évoquions dans la première partie. La simplicité formelle et harmonique de « Cold Sweat » permet aux musiciens d'installer progressivement le *beat*, qu'ils font *groover* tout le long du morceau. Ajoutons que la durée de cette version est une nouveauté dans l'industrie musicale afro-américaine. Les *singles* de trois minutes sont remplacés par une version

⁴² KOECHLIN, Stéphane. *James Brown*. p. 243.

étirée composée de deux parties. La première partie est la plus commerciale car elle est destinée aux radios. La seconde est purement instrumentale. Elle constitue la substance de la musique avec des parties isolées des différents éléments qui la composent. Ces passages instrumentaux nommées *breaks** sont très fréquents chez James Brown. Citons le *break* de batterie dans « Cold Sweat » qui apparaît à 4 :30. La pulsation fortement marquée, le rythme syncopé et les cris d'un James Brown déchaîné deviennent la marque de fabrique de ce funk propice à la danse.

« *Cold Sweat est un morceau de rythme pur où les changements d'accords deviennent superflus dans une quête de plus en plus frénétique du groove ultime*⁴³. »

Tels sont les propos de l'écrivain Florent Mazzoleni qui explicite la nature même de la musique de James Brown. Avec « Cold Sweat » le funk apparaît comme le porte parole de la rue, vecteur de valeurs et d'idéaux. Il représente une fierté de toute une communauté, une mise en avant de la culture noire américaine. Le *smoking* et la gomina sur les cheveux laissent place à la coupe afro et au pantalon pattes d'eph'. Jusqu'alors, sur la plupart des pochettes de soul étaient représentés des personnages blancs. Il s'agissait d'un subterfuge marketing permettant de ne pas heurter les sensibilités bien-pensantes d'une majorité du public blanc. Grâce au funk, c'est avec fierté et assurance que les musiciens noirs posent sur leurs disques.

2.1.2 La fierté d'être Noir

Après quatre années pleines d'espairs, l'assassinat du Dr. King le 4 avril 1968 à Memphis par des extrémistes blancs précipite le déclin des relations raciales entre Noirs et Blancs. À la suite de la disparition du pasteur, le nombre d'émeutes urbaines augmente. Les jeunes Noirs s'accommodent mal avec la politique d'intégration et préfèrent s'en remettre aux représentants les plus en vue du *Black power*, comme les Panthères noires. Florent Mazzoleni rajoute :

⁴³ MAZZOLENI, Florent. *James Brown : L'Amérique noire, la Soul & le Funk*. p.98.

« *La disparition du Dr. King fut considérable pour la musique soul, jetant à bas la ferveur intégrationniste de toute une époque. [...] Son assassinat précipitera indirectement l'avènement de l'idiome funk, plus violent, charnel et brut, reflet des aspirations des centres urbains noirs pour une musique plus profane encore que la soul, mais surtout plus ouvertement et rigoureusement noire dans ses rythmes, ses sonorités et son message*⁴⁴. »

James Brown a sa propre idée du pouvoir noir ; celle du chanteur noir proche de la rue, le *Green power* (« le pouvoir du dollar »). En 1968, Brown possède deux stations de radio, participe à de nombreuses œuvres de charité et devient l'un des artistes les plus actifs de sa génération. Il hérite même du surnom « Hardest Working Man in Show Business » (« Le travailleur le plus acharné du show business⁴⁵ »). Son aura est telle qu'à la suite de l'assassinat du Dr. King son concert à Boston est programmé sur la chaîne WGBH afin d'éviter les émeutes urbaines. « *Calmez-vous ! Quand je vous vois, j'ai honte de ma couleur. J'ai honte d'être noir !* » crie Brown au public bouillant de la salle du Boston Garden. L'écrivain Peter Guralnick ajoute :

« *Dans les rues de Boston, et dans les rues de Washington, où il se produisit [...] tout était calme, et sur le moment, James Brown était vraiment le roi*⁴⁶. »

Chez James Brown, l'engagement politique et la musique sont indissociables. En août 1968, le chanteur sort le titre « Say it loud, I'm Black and I'm proud ! » mêlant prise de conscience politique et succès commercial (cf. Page 6). Dès sa sortie, la chanson s'installe à la première place du classement rhythm'n'blues et à la huitième position des classements pop. La pièce débute par une interjection « *Uh !* », placée sur le premier temps et utilisée comme signe de salut distinctif par la communauté afro-américaine. Le chanteur entonne « *Uh ! with your bad self*⁴⁷ ». La batterie marque la pulsation comme un uppercut. La basse, omniprésente, accentue le premier temps. Le chœur d'enfants, soutenu par les riffs de cuivres et de guitare, répète inlassablement la phrase « *I'm Black and I'm*

⁴⁴ *Op. Cit.*, p. 109.

⁴⁵ James Brown est fréquemment surnommé « The Godfather of Soul », « Mr Dynamite » ou encore « The Soul Brother Number One ».

⁴⁶ GURALNICK, Peter. *Sweet Soul Music*. p. 405.

⁴⁷ « Venez comme vous êtes ».

proud ! ». Avec ce morceau, James Brown montre son engagement et parle au nom des siens :

*Now we demand a chance to do things for ourselves!
We're tired of beating our heads against the wall,
And working for someone else! Now we're our people !*

Nous exigeons une chance de faire ce que l'on souhaite !
Nous sommes fatigués de frapper notre tête contre le mur,
Et de travailler pour quelqu'un d'autre ! Maintenant, nous sommes unis !

Ces paroles crues et directes, aux allures de véritable cri primal, aspirent à affirmer une seule chose : « m'accepter comme je suis : Noir et fier de l'être ».

2.1.3 La machine funk

Le funk de James Brown évolue. Rapidement, le chanteur et ses musiciens s'emparent du concept de *groove*. La polyrythmie devient l'élément essentiel des nombreux morceaux de funk qui suivent « Cold Sweat » et « I'm Black and I'm proud ! ». Le chanteur décrit le funk comme le *one*, ce fameux premier temps qui doit être accentué créant ainsi une énergie favorable à la danse. Le reste n'est que du « remplissage ». Mr Dynamite raconte à propos du bassiste Bootsy Collins :

« Lorsque j'ai rencontré Bootsy, celui-ci jouait beaucoup de basse, de manière trop volubile. Je lui ai montré l'importance du premier temps dans le funk. Je lui ai dit de s'accorder sur les parties dynamiques de ce premier temps au lieu de jouer autour de lui. Ensuite, il pouvait laisser voyager sa basse au bon endroit, après ce premier temps fondamental⁴⁸. »

Désormais, le funk apparaît comme une musique minimaliste. Une musique où les changements d'accords se font rares. Une musique où le rythme sauvage et percutant

⁴⁸ *Op. Cit.* p. 124.

prime. En 1969, James sort le *single* « Mother Popcorn », un morceau ô combien énergique et entraînant. Les rôles mélodiques des instruments comme la basse, la guitare et les cuivres sont bouleversés pour se transformer en éléments de percussion destinés en priorité à accentuer le *beat*. Au dessus du flot rythmique continu se déploie la voix de James Brown plus percutante que jamais. En 1970, deux jeunes recrues intègrent le groupe de James Brown rebaptisé à l'occasion The JB's. L'un deux s'appelle Bootsy Collins, futur star de Funkadelic, groupe que nous aborderons ultérieurement. Avec l'arrivée du bassiste, une nouvelle vision du funk se dessine, plus sauvage et plus rythmé. Les succès s'enchaînent ; « Funky Drummer », « Super Bad », « Make it Funky » en 1971 ou encore « Talkin' Loud & Sayin' Nothing » en 1972 atteignent les sommets des *charts* américains. L'une des œuvres majeures de cette période est « Get Up I Feel Like Being Like a Sex Machine ». Depuis les textes à double-sens des *bluesmen*, la communauté noire a habitué l'Amérique à beaucoup de franchise dans sa vision de l'amour physique. Avec « Sex Machine », James Brown parle ouvertement de sexe et ce, sans complexe. « *Stay on the scene ! Like a sex machine* » chante-t-il, ou plutôt crie-t-il. La version que nous étudions est extraite du *live* enregistré en 1970 à Augusta (cf. Plage 7). Pendant plus de dix minutes, James Brown et les JB's poussent le funk à son extrême limite. Tout y est sauvage, rythmé et terriblement dansant. La ligne de basse de Bootsy Collins, le *riff* de guitare de son frère Catfish, la batterie syncopée de Jabo Starks et le jeu vocal entre James Brown et Bobby Byrd créés une frénésie totale mêlant rythme et danse. Comme le fait remarquer Stéphane Koechlin : avec James Brown « *le funk affecte les musiciens et les met dans une sorte d'état second*⁴⁹. » Cette notion « d'état second » renvoie au terme d'effervescence que nous avons abordé ultérieurement. Terme que le sociologue Olivier Cathus décrit de la manière suivante :

« *L'effervescence est ce qui nous soulève au-dessus de notre niveau ordinaire, la dimension collective, la passion commune, la chaleur produite, tout cela nous entraîne et nous porte mais également nous redonne des forces pour la suite*⁵⁰. »

Nous avons relevé ci-dessous le dialogue entre James Brown et ses musiciens amenant le pont musical :

⁴⁹ KOEHLIN, Stéphane. *James Brown*. p. 244.

⁵⁰ CATHUS, Olivier. *L'âme-sueur. Le funk et les musiques populaires du XXème siècle*. p.188

Can I take 'em to the bridge fellas?
 Are you ready to go to the bridge?
 Are you really ready to go to the bridge?

Est-ce que j'peux continuer les gars?
 Êtes-vous prêt à continuer?
 Êtes-vous vraiment prêt à continuer?

La répétition et le questionnement de James Brown dans une dynamique crescendo transporte le chanteur et ses musiciens dans une sorte de jouissance qui explose lors du pont. Par ailleurs, ce passage est construit autour de la répétition à la guitare de l'accord G7. Le morceau lui-même est entièrement basé sur la répétition des accords D7 et G7. Tout est rythme et improvisation autour de cette répétition. La simplicité harmonique et rythmique laisse entrevoir une quête du *groove* ultime chez les musiciens. Une polyrythmie à tous les étages que nous pouvons résumer ainsi⁵¹ :

The musical score is arranged in four staves. The top staff is for Tenor, showing the vocal line with lyrics: "Get up", "Get on up", "Get up". The second staff is for Guitare, featuring a rhythmic accompaniment with a steady G7 chord. The third staff is for Basse électrique, showing a walking bass line. The bottom staff is for Batterie, showing a drum pattern with triplets. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Dans la foulée, les tubes funk déferlent ; « Superbad » en 1970, « Get Up, Get Into It, Get Involved » et Soul Power » en 1971, annihilent toute forme de concurrence. À la suite de ce succès, James Brown assure la production de son groupe, les JB's. Retenons l'album *Doing It to death* sorti en 1973 contenant « More Peace » et « You Can Have Watergate Just Gimme Some Bucks and I'll Be Straight », deux morceaux à placer au sommet du

⁵¹ Nous tenons à préciser que la transcription musicale reste approximative car elle peut varier selon les prestations.

genre funk. Néanmoins, au milieu des années 1970, de nombreuses tensions persistent au sein du groupe. Des tensions dues à la sévérité et l'égo surdimensionné de Mr. Dynamite. Malgré l'appel en renfort du saxophoniste David Sanborn et du batteur Billy Cobham, James Brown montre des signes de fatigue ainsi qu'un manque d'inspiration. Il est surtout dépassé par les groupes modernes comme Parliament, Earth Wind and Fire, KC and The Sunshine Band et les autres étoiles montantes du disco-funk qui déferlent dans les hauteurs des *charts* américains. Le chanteur entame alors un déclin qui va être aussi fulgurant que son ascension.

Durant plus d'une décennie, James Brown a été le roi de la soul et du funk. Grâce à sa perspicacité, son charisme et son talent, il a contribué à la naissance d'un genre qui marquera de nombreuses générations de musiciens. À la fin des années 1960, une multitude de groupes de funk voient le jour. Dans un premier temps, ils suivent la trace de leur aîné puis très vite s'en éloignent en renouvelant continuellement le genre. Tel est le cas du groupe New-Orléanais The Meters. Encadré par le producteur Alain Toussaint, les Meters produisent un funk où le rythme syncopé est roi. Le groupe mélange les polyrythmies traditionnelles africaines avec les mélodies et le son brut des *bluesmen*. Le résultat est énergétique et terriblement dansant. Retenons le morceau « Funky Miracle » de l'album « Look-Ka Py Py » sorti en 1970 (cf. Plaque 8). Comme les Meters, d'autres groupes incarnent la nouvelle génération du funk qui se délivre progressivement des lois établis par James Brown. Des formations comme Kool and The Gang, Mandrill ou encore The Ohio Players participent à l'évolution du genre. Ajoutons également que des artistes de musique soul intègrent rapidement le courant funk en y empruntant certaines caractéristiques, ce qui accentue l'ambiguïté concernant la différenciation des deux genres. Tel est le cas de Stevie Wonder, pianiste associé au label de Detroit, Tamla Motown. Il sort en 1972 le *single* « Superstition », un morceau marqué par le funk et la soul. Sa musique repose sur une rythmique funk au-dessus de laquelle se déploie des sonorités nouvelles basées sur l'utilisation des instruments électriques comme le Fender Rhodes, le Clavinet et leurs multiples effets. Toutefois, le véritable concurrent de James Brown se trouve de l'autre côté des États-Unis. À la fin des années 1960, dans la ville idyllique de San Francisco, Sylvester Steward alias Sly Stone ouvre une porte du funk qui ne se refermera jamais.

2.2 Sly and the Family Stone et le funk psychédélique

Né en 1943, Sly Stone grandit à San Francisco en Californie, ville cosmopolite du sud-ouest des États-Unis. Dans les années 1960, San Francisco montre un esprit d'ouverture en accueillant les premières communautés hippies. Ces sociétés parallèles s'appliquent à rejeter les réflexes d'intolérances de l'Amérique. Par conséquent, les distinctions de race et de sexe sont bannies au profit d'une morale fondée sur la non-violence, la liberté et la vie en communauté. C'est également à San Francisco que le mouvement des Blacks Panthers prend forme. Sur le plan musical, la ville se situe à la rencontre des musiques afro-américaines et du rock, très présent dans la ville. Cette fusion des genres trouve sa meilleure illustration avec le collectif mis en place par Sly Stone : Sly and The Family Stone.

2.2.1 La genèse du groupe

Au début des années 1960, Sly Stone est *disc-jockey** pour le label Autumn Records. La Baie de San Francisco est alors en pleine révolution psychédélique. Dans son émission de radio sur K.S.O.L., Sly Stone a la particularité de mixer la musique noire des labels Stax et Motown avec les disques des Beatles, de Bob Dylan ou du groupe Jefferson Aiplane qu'il côtoie. Conscient de ses talents de musicien (il maîtrise un douzaine d'instruments) et de ses relations professionnelles, le chanteur décide de créer son propre laboratoire en formant Sly and The Family Stone en 1967, la même année que « Cold Sweat » de James Brown. Véritable modèle d'intégration, Sly and The Family Stone est l'un des premiers groupes multiraciaux comprenant Noirs et Blancs, femmes et hommes, chaque personnage étant mis sur le même pied d'égalité. Le groupe introduit le principe de création collective, une nouveauté dans l'univers de la musique populaire noire américaine, ouvrant la voie aux formations Parliament-Funkadelic pour influencer à terme les expérimentations des jazzmen dans les années 1970. Le collectif connaît très vite un succès et se démarque par son originalité et ses textes alliant humour et conscience politique. Le critique rock américain Greil Marcus explique en ces termes :

« Le son du groupe était empreint d'une énorme liberté. Il était complexe, parce que la liberté est complexe ; sauvage et anarchique, comme le vœu de la liberté ; sympathique, affectueux et cohérent, comme la réalité de la liberté. Et il était tout de célébration, tout d'affirmation, musique d'un humour infini et délicieux, comme le fantasme de la liberté⁵². »

La musique de Sly and The Family Stone est un *melting-pot* de genres considérés à l'époque comme antagonistes ; le rhythm and blues, le rock psychédélique et les rythmiques funk. Ce subtil mélange apparaît dès le premier opus *A Whole New Thing* sorti en 1967. Le titre « Trip To Your Heart » avec l'introduction toute en bruitages à la manière de « A Small Package of Value Will Come to You, Shortly » de Jefferson Aiplane, marque l'entrée du psychédéisme dans la musique noire. C'est l'année suivante, avec l'album *Dance To The Music* que le groupe connaît son premier succès. Le morceau éponyme (cf. Plage 9) atteint le top 10 des *charts* r&b et pop en 1968. Pour la première fois, une formation de rhythm and blues rencontre un succès auprès du public noir et blanc. La musique optimiste de Sly and The Family Stone épouse les valeurs de San Francisco pendant le *Summer of Love*, la manifestation hippie de 1967. « Dance To The Music » puise à la fois dans le répertoire rhythm & blues avec le doo-wop, genre en vogue à la fin des années 1950 consistant à chanter des onomatopées. Le morceau emprunte au rock les sonorités électriques des instruments, notamment l'utilisation de l'effet de distorsion sur la basse. De part la prééminence de la section rythmique et du cri rageur de la trompettiste Cynthia Robinson « *Get up and dance to the music! Get on up and dance to the fonky music!*⁵³ », le morceau signe le début du funk californien. Jusqu'alors, le funk s'attachait à décomposer la musique pour n'en laisser que la substance rythmique. Avec Sly and The Family Stone, le funk se diversifie par les changements de rythme, la reprise en contrepoint des instruments à vent, les improvisations vocales expressives ainsi que les mélodies entêtantes. Le groupe déborde d'inventivité et impressionne continuellement un public de plus en plus large. De plus, contrairement à la rigidité des « shows James Browniens », les représentations scéniques du collectif ressemblent davantage à une grande fête débridée pleine d'énergie communicative. Les sept membres débarquent souvent sur scène en

⁵² MARCUS, Greil. *Sly Stone : Le Mythe de Staggerlee*. p. 19.

⁵³ « Levez-vous et dansez! Levez-vous et dansez sur cette musique funky! »

chemises à fleurs, pantalons pattes d'eph', lunettes « mouches » et n'hésitent pas à venir dans le public pour danser avec ce dernier.

2.2.2 « *Debout !* »

En 1969, sort l'album *Stand !*, consécration de la famille Stone puisque sur les huit chansons, quatre entrent dans les *charts* pop et r&b. Véritable chef-d'œuvre de la musique populaire noire, ce disque est un mélange des genres poussant le funk au sommet de son art. Ce succès commercial s'explique par le fait que *Stand!* est l'album optimiste par excellence. Sa promotion est assurée par la simplicité de « Everyday people », véritable message de paix et de fraternité, ainsi que la joie communicative de morceaux comme « Sing A Simple Song » et « Stand ! ». Les huit pièces montrent un groupe heureux de jouer, prêt à tout pour faire danser son public, même après les émeutes noires et l'assassinat de Martin Luther King en 1968. À cette époque, San Francisco est encore au *Flower Power* et si les paroles font parfois référence à l'émancipation du peuple noir, c'est toujours dans une euphorie communicative. L'apparition de Sly and The Family Stone au festival de rock de Woodstock en août 1969 participe également au succès de cet album et montre ainsi un public blanc conquis par le mélange funk-rock du groupe. Néanmoins, il serait erroné de dire que ce disque est seulement simple et joyeux. Il regorge de messages revendicatifs comme la chanson « Don't Call Me Nigger, Withey, Don't Call Me Withey, Nigger » (« Ne m'appelle pas négro, blanc-bec, ne m'appelle pas blanc-bec, négro »). Greil Marcus explicite le message de cette chanson :

« Sly offrait du plaisir en utilisant des insultes pour tout ce qu'elles valent, et montrant en même temps comment ces insultes blessent profondément⁵⁴. »

Le son de la famille Stone évolue à l'image de la chanson « Stand ! » (cf. Plage 10). La pièce débute par des accords simples et légers. La mélodie presque naïve alterne avec le chœur rappelant la conduite des voix propre au gospel. Mais la musique change subitement et se transforme en une longue plainte sauvage et rythmique basée sur la répétition des

⁵⁴ Op. Cit. p. 20.

accords C7 et Gm7. Voilà le funk de Sly and The Family Stone ; une musique imprévisible, libre, qui nous échappe presque.

2.2.3 « *There's a Riot Goin' On* » ou la descente aux enfers

En 1970, sort le *single* « Everybody is a star », un des derniers morceaux débordant de bonne humeur et de gaieté. Sur la face B du *single*, « Thank You (Faitinme Be Mice Elf Agin) » laisse présager un nouveau virage. Un virage vers un funk encore plus sombre, à l'opposé de l'optimisme habituel du groupe. Dans cette pièce, le bassiste Larry Graham exploite son instrument d'une manière nouvelle avec l'utilisation du *slap**. Nous avons relevé ci-dessous le motif principal joué à la basse⁵⁵ :



Le spécialiste du funk Rickey Vincent ajoute :

« *Ils ont mis au point une façon de faire claquer les cordes, de les taper avec le pouce en suivant le rythme de la chanson. C'est syncopé à l'intérieur du tempo. Personne n'avait jamais vraiment pensé à faire tout un morceau en tapant et en pinçant les cordes*⁵⁶. »

Ce nouveau mode de jeu percussif entraîne le funk vers une polyrythmie encore plus marquée. Un dialogue rythmique entre la basse de Larry Graham, la batterie de Gregg Errico et la guitare de Freddie Stewart, frère de Sly, dont l'utilisation des pédales d'effets est indissociable du son de la *family*. Ce funk psychédélique atteint son paroxysme sur l'album suivant *There's A Riot Goin' On*, qui accède à la première place des *charts* pop et rhythm & blues en 1971-1972. Paradoxalement il s'agit de l'opus le plus difficile d'accès, situé aux antipodes des précédents succès du groupe. La pochette montre le drapeau américain, des fleurs remplaçant des étoiles et des images de bonheurs sur le verso.

⁵⁵ Les notes pourvues d'une croix sont les notes jouées en *slap*.

⁵⁶ SEHGAL, Deep. *Au cœur de la musique Soul*. Reportage n° 5 BBC. 2005.

There's A Riot Goin' On, que l'on peut traduire comme « Une émeute arrive », est un album sombre et pessimiste. Il met en musique le récit d'un Noir Américain et plus précisément le reflet d'un Sly Stone désabusé et fatigué. « Finis le positivisme des années 1960 ! Place à la réalité ! » voilà ce que nous raconte ce disque. Une réalité où les Noirs sont parqués dans les ghettos. Une réalité où la drogue dure est bien souvent la seule échappatoire. Comme le souligne Greil Marcus :

« *There's A Riot Goin' On* était l'exploration et l'inventaire de l'état de la nation, de la carrière de Sly, de son public, de la music noire, de la politique noire, et du monde blanc. Il était né du sentiment à la fois personnel et général que les bonnes idées des années soixante avaient atteint leurs limites, s'étaient retournées contre elles-mêmes, et avaient engendré le mal là où l'on n'attendait que le bien, l'album démarrait là où « *Everybody Is a Star* » s'était arrêté, et posait la question : et alors ?⁵⁷ »

Mais peut-on parler de *Family* ? Les problèmes de drogues ont véritablement atteint le leader Sly qui s'enferme dans un bunker sur les collines de Los Angeles avec des gardes du corps. Il commence à s'éloigner du bassiste Larry Graham et se sépare dans certains morceaux du batteur Greg Errico pour le remplacer par une boîte à rythme. Contrairement au funk brûlant de James Brown, le son de *There's A Riot Goin' On* est froid, sombre, lent, plaintif et déroutant à l'image de la chanson éponyme numérotée à 0:00 minutes. Florent Mazzoleni parle même d'un « *disque de blues urbain dans un corps funk*⁵⁸ ». Sly Stone peine à rester dans le groove comme dans le morceau « Family Affair ». Bien souvent il gémit plus qu'il ne chante. Les autres titres sont continuellement noyés dans un mixage boueux, résultat des manipulations intempestives de l'*overdub*, technique permettant d'enregistrer les pistes séparément. Certains morceaux comme « Brave and Stong⁵⁹ » plaident pour la survie mais insinuent que seule la cocaïne la procurera. Sur le titre « You Caught Me Smillin'⁶⁰ », Sly perd le sourire et se réfugie dans un délire psychédélique incompréhensible. Intéressons-nous au morceau « Thank You Talkin' To Me Africa » (cf. Plage 11). La ligne de basse en *slap* de Larry Graham, la guitare syncopée de Freddie, la voix de Sly Stone consumé par la cocaïne et le texte d'une sobriété

⁵⁷ *Op. Cit.* p. 22.

⁵⁸ MAZZOLENI, Florent. *James Brown : L'Amérique noire, la Soul & le Funk*. p. 102.

⁵⁹ « Fier et fort ».

⁶⁰ « Vous m'avez pris mon sourire »

effroyable participent à l'hypnotisme général de la pièce. La chanson concentre toute la dévastation du reste de l'album pour reprendre les mots de Greil Marcus.

<i>Lookin' at the devil</i>	J'ai vu le diable
<i>Grinnin' at his gun</i>	J'ai tiqué en regardant son flingue
<i>Fingers start shakin'</i>	Mes doigts se sont mis à trembler
<i>I begin to run</i>	J'ai voulu me barrer
<i>Bullets start chasin'</i>	Les balles ont sifflé
<i>I begin to stop</i>	Je me suis arrêté
<i>We begin to tassel</i>	On s'est mis à se battre
<i>I was on the top.</i>	C'est moi qui ai gagné
<i>Thank you for lettin' me be myself again</i>	Merci me laisser être encore moi-même

Nous pouvons épiloguer longtemps sur ce combat avec le diable. Est-ce le résultat d'un délire psychédélique causé par un excédent de drogue ? Peut-être qu'il ne s'agit que d'un combat avec soi-même. Une guerre contre ce monde où Sly Stone vit seul, déçu de tous, déçu d'un parcours jusqu'ici grandiose qui s'écroule soudainement. Avec recul, ce texte exprime le désarroi d'un Noir Américain dont le pénible quotidien est apaisé par la drogue. Plus loin dans la chanson, le chanteur répète ces deux vers :

<i>Dyin' young is hard to take</i>	Mieux vaut mourir jeune
<i>Sellin' out is harder.</i>	Que d'abandonner.

« *There is a crack in everything, that's how the light gets in*⁶¹ » chante Leonard Cohen en 1992 dans « Anthem ». C'est ce que l'on ressent à l'écoute de cet opus marqué par la folie et le désespoir mais qui renferme une musique nouvelle que le funk n'avait encore guère connue. Les albums suivants *There's A Riot Going On* surfent sur la vague funk-psychédélique. Sur *Fresh* datant de 1973, Stone aborde des thèmes plus légers mais l'esprit *Riot* est toujours là, sombre et déroutant à l'image du morceau « In Time » où dialoguent les cuivres percussifs, les claviers climatiques, les lignes de basses envoûtantes et les cris du chanteur rappelant la voix rauque de Janis Joplin. Comme James Brown, à la fin des années 1970, Sly Stone ne peut rien face à l'avènement du disco qui envahit les

⁶¹ « Il y a des fissures dans toute chose, et c'est par là que la lumière jaillit ».

charts. Sly Stone a durablement influencé des dizaines d'artistes noirs et blancs en contribuant à faire accepter le funk au grand public, avec encore plus de succès que James Brown. Parmi ces admirateurs, on ne trouve pas moins que Miles Davis, Herbie Hancock mais surtout l'excentrique George Clinton dont nous allons parler à présent.

2.3 George Clinton et le P-Funk

Sans prétendre avoir inventé un style qui doit avant tout son succès à James Brown, George Clinton est avec Sly Stone celui qui fait du funk une philosophie politique, festive et décomplexée. Dans les années 1970, la musique de Clinton a pour objectif d'inciter la jeunesse afro-américaine à se libérer des tabous culturels et des contraintes capitalistes de l'Amérique moyenne pour laisser libre cours à son expressivité. Ce style de funk basé sur un positivisme clairvoyant est appelé P-Funk, contraction de *Pure Funk*. Folie, psychédéisme, politique, religion, humour, mythologie et références à l'Afrique caractérisent les collectifs mis en place par George Clinton : Funkadelic et Parliament.

2.3.1 Le P-Funk

George Clinton est né en 1941 dans la ville de Kannapolis en Caroline du Nord. La carrière du chanteur débute à la fin des années 1950 au sein d'un groupe de doo-wop, The Parliaments (avec un *s*). Le quintette connaît son premier succès au milieu des années 1960 avec le titre « (I Wanna) Testify » pour le label Motown qui se hisse rapidement à la troisième place des *charts* r&b. En 1968, George Clinton découvre le rythme énergique de James Brown, le funk coloré de Sly Stone et les folles improvisations de Jimmy Hendrix et décide de s'orienter vers cette vague psychédélique. Dès lors, le chanteur change le nom du groupe Parliaments en Funkadelic⁶². Les représentations scéniques du collectif se métamorphosent radicalement. Les costards sont rangés et sont remplacés par une garde-robe plus à la mode. Chaque concert est l'occasion de dévoiler au public les extravagances vestimentaires qui deviendront au fil des années la marque de fabrique du P-Funk. Le groupe n'hésite pas à utiliser des vêtements de toutes les couleurs, perruques, chapeaux,

⁶² Le nom du groupe vient du mélange de funk et de rock psychédélique ce qui donne Funkadelic.

dentelles, pantalons pattes d'eph', couches-culottes et autres déguisements plus ou moins étranges. Quant à la musique, George Clinton réalise une synthèse des courants artistiques propres à la communauté noire américaine depuis son émancipation. Il emprunte au music-hall son humour au second degré, au gospel l'extravagance de la voix, au blues son imagerie poétique, au rhythm and blues l'importance de la danse, au doo-wop sa richesse harmonique et à la soul son attrait populaire. Le groupe, n'hésitant pas à s'orienter vers des chemins rock et country, affiche une créativité et une originalité sans précédent. En 1970, un deuxième collectif voit le jour. Il s'agit de Parliament (sans le s cette fois-ci) dont les membres sont les mêmes que Funkadelic. Les propos du pianiste Bennie Worell nous éclairent davantage :

« Parliament et Funkadelic était bel et bien la même chose. Disons que Parliament était plus structuré et Funkadelic fonçait tête baissée dans le psychédéisme. On innovait à tous les niveaux : le look, les couches-culottes et l'acide ! Quoique l'acide, ce n'était pas vraiment nouveau mais ça nous unissait bien avec notre public qui en prenait aussi... Au début, ça paraissait bizarre mais le bouche-à-oreille a bien fonctionné et les gens nous suivaient d'une ville à l'autre. A la longue, c'est devenu ce qu'on a appelé le P-Funk... Mais c'est vrai que la drogue fut pour beaucoup dans le résultat de notre musique...⁶³ »

Au début des années 1970, c'est avec Funkadelic que George Clinton connaît ses premiers succès funk. Après deux albums *Funkadelic* et *Free Your Mind...And Your Ass Will Follow*, la folie s'incarne réellement sur le troisième disque intitulé *Magot Brain* en 1971. Sur la chanson éponyme, le guitariste Eddie Hazel établit un pont entre le funk et le rock de manière remarquable. Pendant plus de dix minutes, la guitare crie, gémit et se transcende tout à la fois. Le résultat est une longue plainte sauvage et folle, comme une réminiscence des solos de Jimmy Hendrix. Sur l'album suivant, *America Eats Its Young*⁶⁴ le mélange des genres est pleinement assumé. Maculé, barré et agressif, le son de ce disque est un uppercut à la figure de la scène noire américaine. « Who Says a Funk Band Can't Play Rock? » écrira George Clinton en 1978⁶⁵. À l'écoute de l'album *America Eats Its*

⁶³ Zisman, Marc. *Le funk*. p. 29.

⁶⁴ L'Amérique comme un ogre « mange ses propres enfants ».

⁶⁵ « Who Says a Funk Band Can't Play Rock » est la 3ème chanson de l'album *One Nation Under The Groove*.

Young, il n'a pas besoin de répondre à cette question tant la diversité des genres associés au funk est grande : rock, country, gospel. Afin d'illustrer notre propos, prenons l'exemple de la première pièce intitulée « You Hit the Nail On the Head » (cf. Page 12). La pièce débute par un funk minimaliste basé sur un rythme syncopé à la batterie et la répétition des notes fa et sol à la basse. Au dessus, la guitare rythmique de Garry Shider se mêle à l'orgue Hammond de Bernie Worrel. Le dialogue s'intensifie jusqu'à la saturation de la guitare digne des morceaux rock amplifiés des groupes comme The Stooges ou les MC5. Ce crescendo nous amène à une seconde partie qui contraste brutalement avec la précédente à la manière de la chanson « Stand ! » de Sly and the Family Stone. Ici, le funk est remplacé par un épisode rhythm & blues léger faisant alterner les Ier, IVème et Vème degrés en do majeur. À cet instant, on en rigole presque tant le changement de genre est brutal. « *Ne jamais se prendre au sérieux, c'est aussi ça le funk* » déclare George Clinton⁶⁶. À la question suivante « Qu'est-ce que Funkadelic ? », les musiciens pourraient répondre « une musique qui fuit toute analyse ! ». En effet, après ce bref passage, l'épisode funk revient mais s'efface rapidement pour laisser place à un tout autre genre proche de la musique country. Sur les albums suivant *America Eats Its Young*, le mélange des styles, la liberté musicale et la démente funky s'intensifient davantage. George Clinton avoue lui-même :

« Quand elle arrivait à la radio, on nous déclarait parfois que notre nouvelle musique était trop Blanche pour les Noirs. Puis les autres affirmaient qu'elle était trop Noire pour les Blancs. La vérité c'est qu'elle était trop givrée pour tous⁶⁷. »

2.3.2 La mise en orbite du P-Funk

Au milieu des années 1970, en raison notamment d'un manque de succès, George Clinton délaisse un temps le groupe Funkadelic pour se consacrer à Parliament. Toujours à la recherche des meilleurs musiciens, le chanteur intègre dans son groupe les anciens musiciens de James Brown : le saxophoniste Maceo Parker, le tromboniste Fred Wesley et le bassiste Bootsy Collins. Dès lors, le groupe devient un empire colossal comprenant une quarantaine de musiciens dirigés par un mégalomane de plus en plus ambitieux. La

⁶⁶ Propos recueillis sur le site <http://www.fonkadelica.com/clinton.html>

⁶⁷ Citation extraite d'un article paru sur le site wegofunk.com.

déméure de la machine P-Funk atteint son paroxysme en 1975 avec la sortie de l'album *Mothership Connection* (« La connexion du vaisseau mère ») qui connaît un succès immédiat et replace Parliament au devant de la scène funk. La pochette est démonstrative de l'humour et de la folie du groupe : George Clinton, dans une tenue argentée futuriste, saute bras et jambes écartés d'un vaisseau spatial, le *Mothership* (cf. Annexe 3 page 83). L'album nous narre les aventures de Dr. Funkenstein, alias Clinton, personnage étrange et un peu fou qui vient sur terre afin de *funkifier*⁶⁸ la planète. Au delà de l'humour et de la dérision qui parsèment cet album, le concept est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. Au milieu des années 1970, la situation des Noirs Américains dans les ghettos ne s'est toujours pas améliorée depuis les émeutes qui ont éclaté dans le pays. La situation économique et sociale des citoyens noirs dans les banlieues est marquée par l'inflation, le chômage et la drogue. Néanmoins, l'image des afro-américains est revalorisée par le biais du cinéma avec les films de la *Blaxploitation*⁶⁹. Ces films mettent en scène des acteurs noirs jouant les rôles principaux. Ces personnages incarnent bien souvent le mythe de la réussite en vivant de façon marginale et en défiant les lois américaines. Toutefois ces productions cinématographiques traitant de l'émancipation des Afro-Américains sont souvent médiocres et relèvent davantage de la caricature. Dans *Mothership Connection*, le funk postule que la seule émancipation possible pour les Afro-Américains se trouve quelque part sur orbite. Le vaisseau mère fait référence à la mère patrie, l'Afrique, et renvoie inconsciemment à l'Arche noire de Lee Perry comme à l'Arkestra de Sun Ra⁷⁰. À l'écoute des chansons, on évolue dans un domaine où la fantaisie et la réalité se confondent, où les métaphores sur l'espace et l'aliénation associent des notions extraterrestres à la diaspora. Le *Mothership* pénètre ainsi dans le monde des esclaves déportés pour les sauver par le funk. Comme le résume l'introduction du premier morceau « P-Funk (Wants to Get Funked Up) » :

Welcome to station WEFUNK, better known as We-Funk, or deeper still, the Mothership Connection, home of the extraterrestrial brothers, dealers of funky music.

⁶⁸ Les termes proviennent des pochettes des albums de Parliament dans lesquelles un lexique est fourni.

⁶⁹ Le terme « Blaxploitation » vient de la contraction des mots « Black » et « exploitation ».

⁷⁰ Dans son œuvre « Space is the Place » (1972), le jazzman Sun Ra invite les noirs américains à partir dans l'espace qu'il décrit comme un endroit agréable où il n'y a pas de limites, un endroit où le mot « libre » prend véritablement tout son sens et toute sa valeur.

Bienvenue à la station WEFUNK, mieux connu sous le nom de We-Funk, ou Mothership Connection, la maison des frères extraterrestres, marchands de musique funky.

Sur le plan musical, Parliament se rapproche des combinaisons rythmiques que renferme le funk de James Brown. Certes la musique du collectif P-Funk est moins percussive et exprime une certaine nonchalance que l'on ne trouve pas chez Mister Dynamite. Mais comme James Brown, le groupe pousse le funk à son extrême limite dans une quête du *groove* ultime. Dans *Mothership Connection*, George Clinton délaisse momentanément ses expériences rock saugrenues pour nous emmener dans un voyage intersidéral à la rencontre du funk, de la soul et du gospel, genres qui répondent davantage aux aspirations de la communauté afro-américaine. Intéressons-nous à l'œuvre « Mothership Connection (Starchild) » (cf. Plaque 13). Comme dans la plupart des morceaux de funk, la forme est plus ou moins souple faisant alterner deux parties qui diffèrent entre elles. Nous pouvons la schématiser de la façon suivante : ABAB'. La partie A est basée sur la répétition d'une cellule mélodico-rythmique syncopée et jouée simultanément par la basse et la guitare⁷¹ :

The image shows a musical score for guitar (Gtr.É.) and bass (B.É.). The guitar part is written in treble clef and the bass part in bass clef. Both parts are in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#). The guitar part features a syncopated melody with accents (>) on the first and third beats of each measure. The bass part provides a rhythmic accompaniment, also with accents, and includes some notes marked with an 'x' to indicate a 'slap' technique.

La tonalité de la partie A est ambiguë car cette dernière n'est pas réellement affirmée. Néanmoins, le motif est construit autour de notes pôles : fa dièse (tonique), la dièse (tierce), do dièse (quinte) et mi (septième mineure) ce qui justifie notre choix dans l'exemple retranscrit ci-dessus. Comme chez James Brown, notons ici que le *one*, ce fameux premier temps est accentué. La répétition et le martèlement obsédant de cette cellule mélodico-rythmique créent une sorte d'hypnotisme déroutant. Cet hypnotisme entre en résonance avec le discours intergalactique du Dr Funkenstein qui invite tous les

⁷¹ Les notes pourvues d'une croix représentent les notes jouées en « slap ».

citoyens noirs à venir rejoindre la planète P-Funk. Comme chez Sly and the Family Stone, la musique de Parliament rime avec liberté. Une liberté sous toutes ses formes : improvisation, intervention sporadique des claviers et discours fédérateur de George Clinton. Le deuxième épisode B est marqué par la basse moelleuse de Bootsy Collins et les entrées en imitation des cuivres, le tout enrobé des synthétiseurs planants de Bennie Worell. À ce moment là, les voix entonnent la mélodie suivante :

Voix

Swing down, sweet cha-ri-ot stop and let me ride

La ligne mélodique et le texte proviennent d'une chanson d'Elvis Presley intitulée « Swing Down Sweet Chariot » qui s'inspire du négro spiritual « Swing Low, Sweet Chariot » datant de 1873 dont voici un extrait⁷² :

Voix

Swing low sweet char i-ot, Co min' for to car-y me home.

Ce cantique protestant évoque l'idée d'un joli chariot (« *Sweet chariot* ») permettant de ramener un individu chez lui. Chez Parliament, le texte prend tout son sens dans la mesure où le chariot correspond au vaisseau mère, moyen de transport aidant les Noirs Américains à rejoindre la « Terre promise » : l'Afrique. La tournée qui suit ce disque atteint un degré de démesure jamais égalé. Vêtements délirants, masques, costumes en tous genres ne suffisent plus, et c'est une Rolls et une pyramide qui viennent transformer le concert en production hollywoodienne. Au mois d'octobre 1976, lors d'une représentation à Houston ville connue pour son centre aérospatial, un vaisseau spatial atterrit sur la scène⁷³. Une porte s'ouvre, un être étrange apparaît. Il s'agit du Dr. Funkenstein, en chair et en os, prêt à partager ses délires funky avec le reste du monde. Sur les albums suivants, Parliament s'engouffre dans cet univers haut en couleur de la bande-dessinée, d'un monde hanté de

⁷² Transcription musicale d'après la partition trouvée sur le site : <http://ctl.du.edu/spirituals/>

⁷³ Le prix du vaisseau est estimé à 325000 dollars.

super-héros déjantés digne des scénarios de Star Trek. Sur l'album *The Clones Of Dr. Funkenstein*, Dr. Funkenstein revient avec son armée pour libérer la terre des forces du mal. La pochette de l'album démontre une nouvelle fois l'extravagance du personnage et la folie de la machine P-Funk (cf. Annexe 4 page 84). Sur le disque sorti en 1977, *Funkenkentelechy vs. The Placebo Syndrome*, Clinton utilise un autre scénario autour de l'idée de « danse funk libératrice ». Le Dr. Funkenstein crée le *Bop Gun*, une arme fantastique permettant de propager le funk sur l'Amérique puritaine qui selon lui a perdu le *beat* de la *funketelechy*. Cette malheureuse planète était tombée entre les mains avides de l'infâme Sir Nose D'Voidoffunk qui répandait un *placebo syndrome*. Confiant, le Dr. Funkenstein est prêt à livrer bataille pour ranimer l'esprit du funk sur cette planète sinistrée. Comme l'explique S.H. Fernando, l'effet placebo est :

« [...] Tout ce que le système essayait de vendre pour maintenir un semblant de bonheur, que cela s'appelle disco, football ou billets de loterie, n'était qu'un placebo pour asseoir son emprise : le « proxénétisme du principe de plaisir » comme l'appelait George. Si le bonheur avait une forme matérielle, et si l'argent était le moyen d'acquérir ces biens matériels, alors il te faudrait travailler pour le système afin d'obtenir ce qui te rendrait heureux, un puissant concept derrière l'imagerie caricaturale et décalée des pochettes de Pedro Bell⁷⁴. »

Musicalement, le son de Parliament évolue vers une inventivité toujours débordante. Le titre « Flash Light » (cf. Plage 14) résume pleinement le « son » nouveau du groupe. D'une part, « Flash Light » est le premier *single* du collectif qui atteint le sommet des *charts* soul en 1977. D'autre part, le morceau est emprunt d'un groove puissant causé par l'usage révolutionnaire de la technologie. Le pianiste Bennie Worrell ouvre la voie à l'utilisation de synthétiseurs comme instruments rythmiques. Pour la première fois, un synthétiseur joue intégralement la partie de basse. Cette nouvelle invention marquera profondément le funk comme le rock et le disco au début des années 1980. En 1978, George Clinton réactive la machine Funkadelic avec l'album *One Nation Under the Groove*, véritable hymne à la danse et au rythme funk. Cependant, à la fin des années 1970, l'empire P-Funk commence à flancher. Des problèmes d'argent et de drogue entachent l'ambiance au sein des groupes et les querelles internes se multiplient. Au début des années

⁷⁴ FERNANDO, S.H. *The New Beats*. p. 93.

1980, les maisons de disque Casablanca Records et Warner Bros jettent la clé sous la porte et tirent définitivement le rideau sur l'entreprise musicale la plus drôle et la plus folle que le funk n'ai jamais connue.

George Clinton a été dans les années 1970 un moteur principal pour la musique funk, transportant le genre aux confins de la folie et de l'humour. La machine P-Funk a proposé la seule véritable alternative au funk de James Brown et de Sly Stone. Grâce à un orchestre à géométrie variable piloté par un anarchiste en roue libre, le funk s'est transformé en une fête décomplexée mêlant mysticisme et mythologie, sexe et politique, le tout servi par un sens du groove exubérant. Le P-Funk a représenté à lui seul une planète mêlant musique, littérature, danse, cinéma et dessin. « *Où le funk peut-il aller désormais ? Le funk n'ira nulle part, le funk est là pour toujours. Il ne bougera plus, il est là* » déclare Clinton à la fin des années 1970, avec le sentiment d'avoir écrit l'histoire⁷⁵. Sa musique a joué un rôle unificateur auprès du peuple noir américain et marquera profondément les générations futures avec des groupes tels que Bootsy Rubber Band, Zapp, Prince, Cameo ou encore Rick James.

⁷⁵ MAZZOLENI, Florent. *James Brown : L'Amérique noire, la Soul & le Funk*. p. 136.

Partie 3
-
« L'après-funk »

Au début des années 1970, le funk connaît une ascension fulgurante. Que ce soit sur le plan musical ou commercial, il apparaît comme le genre dominant et représentatif de la communauté noire américaine. Face à cette montée en puissance du funk, d'autres courants musicaux s'interrogent ; le rock, la soul et surtout le jazz vont subir maintes transformations. Dans cette troisième partie, nous aborderons « L'après-funk », c'est-à-dire, l'évolution du funk dans les années 1970. D'une part, nous aborderons l'exemple du jazz-funk, courant situé au carrefour du jazz et du funk. D'autre part, nous évoquerons le déclin du funk à la fin des années 1970 avec l'avènement de la musique disco et du rap.

3.1 Le mélange des genres : l'exemple du jazz-funk

3.1.1 Du free-jazz au jazz-funk commercial

En 1960, le jazz connaît une crise identitaire. C'est avec le hard-bop mais surtout le free-jazz, que les artistes rompent avec les schémas de la musique occidentale. Comme le bebop dans les années 1940, le free-jazz émerge dans le but de contrer l'intérêt grandissant des Blancs pour le jazz. Son objectif est de représenter musicalement la culture noire américaine. Des artistes tels que Ornette Coleman, Archie Shepp ou encore Sun-ra insufflent à leur musique les valeurs de la rébellion ambiante. La rupture est radicale. Le free-jazz apparaît comme un laboratoire dans lequel on observe une déstabilisation des structures harmoniques et rythmiques et un retour aux sources du tribalisme africain par l'emploi des percussions et l'introduction au sein du discours musical de la polyrythmie. Le free-jazz se développe alors comme une musique expressive, revendicative, cependant moins dansante et surtout moins commerciale.

À la fin des années 1960, de nombreux *jazzmen* s'interrogent face à la montée en puissance du funk et de ses *stars*. Ils prennent rapidement conscience de l'éloignement de la jeunesse noire américaine davantage intéressée par le psychédéisme funky de Sly and the Family Stone et le rythme ravageur de James Brown que par les folles expériences du free-jazz. Au cours des années 1970 presque tous les *jazzmen* veulent jouer du funk. On observe chez de nombreux disquaires une quantité impressionnante d'albums ni vraiment jazz, ni vraiment funk. Ces musiciens cherchent bien souvent à renouer le contact avec une audience plus large en créant une fusion des genres parfois savoureuse, parfois

anecdotique. Citons l'œuvre *Many Shades of Blue* du trompettiste Blue Mitchell (1974) dans laquelle le hard-bop flirte avec le funk énergétique de James Brown. D'autres musiciens évoluent aussi vers ce jazz teinté de funk : Grover Washington Jr., Donald Byrd ou encore Roy Ayers. Toutefois, l'approche du funk est souvent superficielle car ces œuvres restent attachées à des conventions esthétiques proches de la soul commerciale. Afin de répondre aux exigences des stations de radios, le format des pièces est relativement court et ne dépasse rarement les quatre minutes. De plus, l'alternance couplet-refrain est à nouveau utilisée. Enfin, certains *jazzmen* emploient volontiers les enluminures orchestrales. Ces caractéristiques démontrent ainsi le penchant commercial de cette musique destinée bien souvent aux consommateurs de variété. À propos du jazz-funk, l'écrivain Noel Balen évoque :

« Un travail de greffe dont les résultats sont plus ou moins convaincants. Transplantation réussie ou rejet désastreux, l'opération qui consiste à obtenir une symbiose des genres en empruntant une parcelle à chacun dépendra le plus souvent de la personnalité, de l'originalité et du bon goût de chaque intervenant. Lorsqu'il s'agit de fusionner, tout est affaire de dosage⁷⁶. »

3.1.2 Miles Davis et le funk

À la fin des années 1960, Miles Davis est secoué par l'élitisme dissuasif du free-jazz et par le rock qui selon lui a détourné et édulcoré le rhythm'n'blues au profit des Blancs. Le trompettiste prête alors toute son attention à la musique populaire noire et particulièrement au funk de James Brown et aux expériences sonores du guitariste Jimmy Hendrix.

« À force d'écouter James Brown, j'aimais beaucoup son utilisation de la guitare. [...] Je pensais maintenant à d'autres manières d'approcher ma musique. [...] Je sentais naître un désir de changer. [...] Je savais que ça avait quelque chose à voir avec la guitare. Je me suis donc intéressé à ce que les instruments électriques pouvaient m'apporter⁷⁷. »

⁷⁶ BALEN, Noel. *L'odyssée du Jazz*. p.493.

⁷⁷ BERGEROT, Franck. *Miles Davis*. p.103.

Tels sont les propos de Miles Davis qui prend rapidement conscience des nouvelles sonorités des instruments électriques et de leur efficacité rythmique. En 1969, il enregistre les albums *In a Silent Way* et *Bitches Brew*. Les deux œuvres marquent un tournant dans la carrière du musicien dans la mesure où les éléments électriques débordent du cadre de la simple illustration sonore. En même temps, Davis et son orchestre à géométrie variable se rapprochent progressivement d'un mélange de jazz, de rhythm & blues, de funk et surtout de rock. Dans le cadre de ce travail, nous nous intéresserons à l'album *On the Corner* enregistré en 1972 dans lequel le jazz du trompettiste semble le plus en phase avec les canons du funk. Dans son autobiographie, Miles Davis raconte :

« C'est avec On the Corner et Big Fun que j'ai vraiment essayé d'intéresser les jeunes Noirs à ma musique. Ce sont eux qui achètent les disques et viennent aux concerts, et je songeais à me préparer un public pour l'avenir. Beaucoup de jeunes Blancs étaient déjà venus dans mes concerts après Bitches Brew. Je pensais qu'il serait bien de rassembler tous ces jeunes dans l'écoute de ma musique et de l'appréciation du groove⁷⁸. »

Dans un autre entretien, il évoque l'influence du funk sur sa musique :

« Tout le monde écoutait Sly et James Brown tout en essayant d'être aussi cool que moi. J'étais mon propre modèle avec une pincée de Sly, de James Brown et des Last Poets⁷⁹. »

La pochette colorée de l'album illustre nettement ce virage funk que prend Davis. Elle met en scène des Noirs Américains portant une coupe afro et un pantalon pattes d'éph. Il s'agit d'une première pour le trompettiste qui jusqu'à présent préférait la sobriété (cf. Annexe 5 page 85). Musicalement, cet opus est marqué par une sorte de chaos fusionnel. Un mélange de jazz, de rock, de funk, de sonorités indiennes et avant-gardistes dans lequel une vingtaine de musiciens réalisent le fantasme d'une musique urbaine, basée sur des thèmes répétitifs évoluant lentement. Que ce soit à travers les apparitions fugaces de Miles Davis, ou la rythmique funk à la batterie, la répétition est au cœur de ce disque. À l'écoute de la quatrième pièce intitulée « Helen Butte/Mr. Freedom X » (cf. Plaque 15), nous remarquons

⁷⁸ DAVIS, Miles. *Miles : L'autobiographie*. p. 345.

⁷⁹ BALEN, Noel. *L'odyssée du Jazz*. p.500.

que le trompettiste délaisse le *swing*, dogme du jazz, en faveur du *groove* funk. Nous avons relevé ci-dessous le motif polyrythmique joué dès le début à la basse et aux batteries :

The image shows a musical score for three instruments: Basse électrique (Electric Bass), Batterie 1 (Drum 1), and Batterie 2 (Drum 2). The electric bass part is written in a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It features a complex polyrhythmic pattern. Batterie 1 is written in a treble clef with a common time signature (C) and features a syncopated rhythm with many 'x' marks above the notes, indicating a specific drum pattern. Batterie 2 is written in a treble clef with a common time signature (C) and features a simpler rhythm with some 'x' marks above the notes.

Par ailleurs, le motif syncopé de la batterie 1 rappelle la cellule rythmique du morceau « Cold Sweat » de James Brown (cf. page 31).

« Quand Mtume [le percussionniste] et Pete Cosey [l'un des guitaristes] nous avaient rejoints, la plupart des sensibilités européennes avaient quitté l'orchestre. On s'est alors installés dans un truc très africain, un groove africain-américain, en mettant davantage l'accent sur la batterie et le rythme que sur les solos⁸⁰ ».

Tels sont les mots de Davis qui s'attache à démontrer l'importance du rythme dans sa musique. Cette primauté du rythme va de pair avec la volonté de « reconquérir » la jeunesse noire américaine avide de danse. Au-dessus de cette polyrythmie, le thème principal est joué simultanément au saxophone alto et à la trompette. Néanmoins, peut-on parler de « thème » ? La structure traditionnelle disparaît au profit d'une improvisation générale des différents musiciens. Comme chez James Brown, la prééminence du rythme fait implorer les règles d'écriture et relègue au second rang l'harmonie et la mélodie. L'absence véritable de thème, comme toute grille d'accords, crée une sorte de « flou musical » qui perdure pendant plus de vingt minutes. Pour reprendre les mots de Jean-Pierre Bertin-Maghit, l'auditeur « se voit noyer dans l'eau de la musique⁸¹ ». Pareillement

⁸⁰ BERGEROT, Franck. *Miles Davis*. p. 107.

⁸¹ BERTIN-MAGHIT, Jean-Pierre. *Les années 70, de l'expérimentation à l'institutionnalisation*. p. 10.

à l'œuvre *There's a Riot Goin' On* de Sly Stone, le « flou musical » est renforcé par un mixage défectueux, conséquence des manipulations excessives de la bande-son.

L'autre clé de cet enracinement du jazz dans le funk est la prédominance des instruments électriques. Dans « Helen Butte/Mr. Freedom X », le son est spatialisé. Des notes retentissent à tous les registres avant de s'effacer sous le flot rythmique continu. Miles Davis exploite le registre suraigu avec sa trompette et ses multiples effets : la pédale *wah-wah**, le *delay* et la *reverb*. Les synthétiseurs joués par Herbie Hancock et Chick Corea créent des nappes sonores dans le registre médium qui se greffent à la basse électrique de Michael Henderson évoluant dans le grave. Comme chez Sly Stone, la musique de Miles Davis est emprunte de liberté. Une liberté dans laquelle les idées musicales évoluent continuellement mais restent attachées à une sorte de noyau rythmique. À sa sortie, les critiques parlent de cet album comme un « suicide musical ». Miles Davis évoque quand à lui un disque « Noir » se réclamant de la soul et du funk. Une musique dans laquelle les rythmiques fiévreuses incitent le corps à la sensualité la plus échevelée. Pour conclure notre propos sur *On the Corner*, retenons les mots de Marc Zisman :

« *Le psychédéisme des improvisations collé à l'ampleur de la rythmique funk est une subversion qu'on ne retrouve que dans la musique funk. La vraie !*⁸² » .

3.1.3 Herbie Hancock : le caméléon

Si Miles Davis est souvent perçu comme le premier *jazzman* à s'orienter vers le funk, c'est l'un de ses protégés, le pianiste Herbie Hancock qui s'engage de manière plus forte dans le courant jazz-funk. Après quelques passages dans les groupes du saxophoniste Coleman Hawkins et du trompettiste Donald Byrd, Hancock rejoint le second quintette de Miles Davis avec Ron Carter, Tony Williams et George Coleman. Au début des années 1970, le pianiste est profondément marqué par l'énergie du funk de James Brown, le psychédéisme de Sly Stone et les sonorités nouvelles que procurent les claviers électriques. En 1973, sous l'impulsion de Miles Davis, il réunit quatre musiciens pour créer le groupe *Headhunters*. Sur leur premier album *Head Hunters*, le virage funk est pleinement assumé. Peut-être

⁸² ZISMAN, Marc. *Le funk : de James Brown à Prince*. p. 45.

davantage que chez Davis dans la mesure où le collectif a une réelle volonté de faire du funk. Dans l'interview ci-dessous, Herbie Hancock évoque la genèse du groupe :

« Quand j'ai fondé les Headhunters, j'essayais de faire un album de funk. Mais le jazz n'arrêtait pas de se glisser dedans. C'était toujours funky, mais il se passait des trucs au niveau jazz, alors je me suis dit, on va continuer, on verra bien où ça nous mène... Cela s'est développé tout naturellement. Et Paul Jackson a ouvert une voie tout à fait nouvelle dans le registre de la basse. [...] Paul Jackson était un bassiste de funk, avec la sensibilité d'un jazzman. Il ne jouait jamais les mêmes lignes deux fois de suite. C'est lui qui m'a appris à construire mes parties au Clavinet, qui étaient censées compléter les figures de basse et de batterie. Un peu comme dans les orchestres de percussion africaine, où il y a sept types qui ont chacun une partie à jouer, mais pris ensemble, on n'entend qu'un seul son. Pour nous, c'était pareil, on essayait de s'imbriquer rythmiquement les uns dans les autres. Le truc, c'est que les musiciens de jazz à l'époque qui essayaient de rentrer dans ce genre de musique n'avaient pas compris ça. J'ai vraiment eu de la chance de tomber sur Paul qui m'a sensibilisé à cette question. Et puis, il y a eu Sly Stone qui m'a beaucoup influencé à l'époque⁸³. »

Lors de sa sortie, *Head Hunters* atteint la seconde place dans les *charts* r&b et la treizième dans les *charts* pop, tout en se plaçant à la première place des *charts* jazz. Ce succès s'explique notamment par la musique audacieuse et électrique que propose le groupe. Les quatre pièces qui constituent l'album regorgent de nouveautés dans le traitement des timbres et du rythme ainsi que dans la facilité à associer l'univers du jazz à celui du funk traditionnel. Afin d'illustrer notre propos, prenons l'exemple de l'œuvre « Chameleon » (cf. Plage 16). Influencé par les sons électroniques de Stevie Wonder, Hancock exploite toutes les capacités des synthétiseurs. L'emploi massif des instruments électroniques ouvre la voix à de nombreux musiciens comme Bennie Worrel, le pianiste de Funkadelic-Parliament qui réitère ce procédé dans « Flash Light ». Dans « Chameleon », le pianiste n'utilise pas moins de trois claviers : le Fender Rhodes, le Clavinet et le synthétiseur ARP Odyssey (cf. Annexe 6 page 86). Le morceau suit la forme jazz classique AABA. La partie A débute par un motif joué par Herbie Hancock au clavier ARP. Ce motif étiré, construit sur un double mouvement chromatique, sert de matériau de base pour l'ensemble de

⁸³ Extrait d'une interview de Herbie Hancock réalisée par Laurent de Wilde sur le site Wegofunk.com

l'œuvre. La batterie de Harvey Mason rentre rapidement et seconde la ligne de basse syncopée :

The image shows a musical score for two parts: Synthétiseur and Batterie. The Synthétiseur part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of three flats and a common time signature. The Batterie part is written in a single staff with a common time signature. The Batterie part features a complex polyrhythmic pattern with accents.

Au-dessus de cette polyrythmie funk, les instruments rentrent progressivement. La basse de Paul Jackson retentit dans le registre aigu. Le Clavinet de Herbie Hancock remplace la guitare électrique par des *riffs* funky. Enfin, le thème principal est donné simultanément par Hancock et Bennie Maupin au synthétiseur et au saxophone ténor. Le thème, relevé ci-dessous, s'appuie sur le mode dorien avec l'enchaînement de deux accords : B^bmineur et E^bmajeur 7 (la sixte sol est majeure) :

The image shows a musical score for a theme in Dorian mode. The score is in a grand staff with a key signature of three flats and a common time signature. The theme is presented in two staves, with chord changes indicated above and below the notes. The chord changes are B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7, B^bm7, E^b7.

Après la présentation du thème, Herbie Hancock improvise autour du noyau rythmique. Polytonalité voir atonalité par moment, le pianiste montre sa virtuosité et son sens du rythme dans cette improvisation. La première partie se succède alors à la partie B. L'atmosphère de cette dernière change radicalement. Le tempo est plus rapide. Au rythme syncopé de la basse et de la batterie s'ajoutent les percussions africaines de Bill Summers.

Sur cette assise rythmique, le pianiste entame alors un long solo de Fender Rhodes. En guise de fond sonore, Hancock utilise également le son électronique d'un ensemble à cordes. L'harmonie évolue et procure une sensation d'instabilité. Cette impression est en partie causée par l'utilisation d'un type d'accord fréquemment employé dans le jazz modal : les accords enrichis d'une neuvième majeur à la basse. Nous avons relevé ci-dessous les deux principales harmonies de la partie B :



Enfin, l'œuvre se conclue par le retour du thème principal joué au saxophone. Dans « Chameleon », l'héritage de Miles Davis se traduit par une liberté mélodique et harmonique, un jeu avec les silences, les couleurs et les timbres. Toutefois, l'empreinte du funk est fortement ancrée dans la musique du quintette dans la mesure où les improvisations sont toujours assises sur une rythmique funk rigide et souple à la fois. Porté par leur succès, le groupe Headhunters récidive sur l'album *Thrust* (1974) et *Man-Child* (1975) en créant un mélange efficace de funk, de jazz et de musique électronique.

Dans les années 1970, le jazz s'est diversifié en s'orientant vers le funk. Il emprunte au genre son sens énergique du rythme et de la danse. Pour certains musiciens, ce rapprochement des deux genres va de paire avec la volonté de toucher un public plus large afin d'atteindre les sommets des classements musicaux. Pour d'autres, ce mélange jazz-funk est le terrain d'expériences multiples dont la finalité est de rassembler la jeunesse noire américaine. Au milieu des années 1970, le funk attire toutes les convoitises. Au-delà des jazzmen, ce sont les producteurs et l'industrie du disque avides de gloire et de succès qui s'emparent du genre. Il s'agit de l'avènement du disco, genre vaste et complexe dont nous aborderons seulement quelques aspects précis. Dans cette seconde sous-partie, notre étude portera sur les caractéristiques du disco et les répercussions du genre sur le funk à la fin des années 1970.

3.2 Le mouvement disco

3.2.1 Les principales caractéristiques du genre

Au début des années 1970, l'idéalisme collectif de la décennie précédente est mis à mal par une situation économique désastreuse. Les États-Unis subissent les conséquences du premier choc pétrolier en 1973 consécutif à la guerre du Kippour ainsi que la fin de la guerre du Vietnam en 1975. Le gouvernement américain perd de sa crédibilité avec le scandale du Watergate en 1974 qui propulse le président Richard Nixon vers la sortie. Les minorités entières sont les premières victimes d'une situation économique précaire et d'un manque total de considération. « You Can Have a Watergate Just Give Me Some Bucks and I'll Be Straight⁸⁴ » chante James Brown en 1974 au nom de la jeunesse noire. De plus, la société américaine tend vers un individualisme qui culminera dans les années 1980 avec l'élection du républicain Ronald Reagan au poste de président. Comme nous l'avons vu jusqu'à présent, la musique accompagne l'évolution de la société américaine et de ses citoyens noirs. Parallèlement au P-Funk de George Clinton, un tout autre genre prend essor au début des années 1970. Il s'agit du disco, une musique de discothèque destinée à la danse. Bien plus qu'un genre musical, le disco incarne le porte-parole des minorités noire, hispanique et homosexuelle. Dans son ouvrage, le journaliste Ulf Poschardt explicite la nature du disco :

« Le disco, c'était l'apparition en pleine lumière et dans la fierté, de types de comportements, de la mode et des cosmétiques, d'un langage et de la drogue qui n'étaient pas tolérés dans la société dominante. C'était un véritable espace de liberté, à une époque où Nixon était président, où la guerre se poursuivait au Vietnam et où la société américaine, après l'ébranlement de la révolte étudiante et du mouvement des Black Panthers, aspirait à une tranquillité conservatrice. Le disco, musique de minorités, a créé une niche sociale dans un environnement autrement hostile⁸⁵. »

⁸⁴ « Vous pouvez avoir le Watergate mais donnez-moi quelques dollars et je serai loyal. »

⁸⁵ POSCHARDT, Ulf. *Dj Culture*. p. 117.

Le concept de « discothèque », signifiant littéralement « bibliothèque de disques », a un impact profond sur le milieu underground ⁸⁶ new-yorkais du début des années 1970. Lors des soirées dans les clubs, les formations musicales sont évincées au profit de *disc-jockeys* qui mixent des albums que les grandes radios ne diffusent pas. Les styles musicaux utilisés proviennent d'horizons différents, du funk à la soul en passant par les rythmes latins. Malgré cette diversité, les fêtes ont pour unique but de faire danser un public de plus en plus large. Glenn Hughes, un des membres du groupe Village People raconte :

« *La musique des années 1960 était très sérieuse, elle était politique, contestataire [...]. L'une des choses fondamentales qu'on a faites, c'est de la rendre plus légère*⁸⁷. »

Quelques producteurs reconnaissent rapidement le succès de ces musiques et décident d'en créer un genre à part entière appelé « disco ». Pour certains, cette fusion incarne un nouvel univers sonore propice à la danse. Pour d'autres, la musique disco est une sorte de relecture simplifiée des musiques soul et funk. L'œuvre « *The Love I Lost* » du groupe Harold Melvin and The Blue Notes datant de 1973 représente ces deux facettes du disco (cf. Plage 17). La mélodie simple et entêtante, l'instrumentation riche en vents et en cordes, les artifices vocaux et la simplicité du texte rappellent la musique soul des années 1960. Toutefois, le morceau diffère de ses origines par son tempo rapide et entraînant. La pulsation est fortement marquée par le martèlement des quatre temps à la grosse caisse créant ainsi un *beat* métronomique répété inlassablement. Nous avons relevé ci-dessous le motif joué par le batteur Earl Young :

Grosse caisse Cymbale *charleston* Caisse claire

⁸⁶ Le terme *underground*, signifiant « souterrain » en anglais, désigne ici le mouvement homosexuel évoluant en marge de la société américaine.

⁸⁷ MCLAUGHLIN, Mark. *Disco: Spinning the Story*. Reportage. 2005.

Ce motif, d'une simplicité sans précédent, devient la base rythmique du disco et influencera à terme la musique *dance* des années 1980 et 1990. Harold Melvin and The Blue Notes n'est pas le seul groupe à se lancer dans l'aventure disco. D'autres formations comme KC and The Sunshine Band, Van McCoy ou encore Donna Summer participent à la montée en puissance du genre. Toutefois, la vogue disco reste un phénomène marginal réservé aux minorités. Au milieu des années 1970, les ventes de disques progressent notablement. Tandis que les petits labels indépendants inondent le marché du disco, les grandes compagnies s'impatientent de trouver le véhicule idéal qui attirera le public blanc. Le rêve devient réalité avec la sortie du film *Saturday Night Fever* en 1976. La bande-son réalisée par le groupe blanc The Bee Gees propulse définitivement le disco sur l'avant scène musicale américaine. Grâce au succès du film et de sa musique, le disco se propage dans toute l'Amérique. Véritable phénomène de masse, le genre attire la bourgeoisie blanche qui s'empresse de rejoindre le Studio 54, *club* prestigieux de New-York, pour danser sur cette musique. Afin de répondre aux exigences des danseurs, de plus en plus nombreux dans les discothèques, la musique disco évolue. Les rythmes originels sont accélérés pour atteindre parfois 130 battements par minute⁸⁸. La durée du *single* traditionnel est multiplié par trois grâce au lancement d'un produit spécifiquement disco, le maxi 45 tours. Peu à peu, les instruments traditionnels sont évincés au profit des synthétiseurs et des boîtes à rythmes. Ce changement d'instrumentation correspond à une mutation de la musique. Le rôle des musiciens est amoindri. En studio, ce sont les producteurs qui créent le « son disco » en conciliant facilité et qualité. Nous ne pouvons nous empêcher de citer le producteur français Jacques Morali et l'allemand Frank Farian qui, avec leurs groupes Village People et Boney M propulsent en haut des classements musicaux un disco d'une simplicité sans précédent, relevant bien souvent de l'anecdote. Le disco devient alors un produit destiné à la consommation, un genre soumis à la pression de la productivité, des firmes et du public toujours en demande et en attente du prochain *hit*.

⁸⁸ En anglais, l'unité de mesure est le *BPM* ou *Beats Per Minute*. Le disco vari entre 110 et 130 *BPM* alors que le funk avoisine les 90 *BPM*.

3.2.2 Les répercussions du disco sur le funk

À la fin des années 1970, environ deux cents radios américaines programment exclusivement du disco. On totalise vingt mille discothèques à travers les États-Unis accueillant chaque semaine trente-six millions de fidèles sur leurs pistes de danse y compris dans les ghettos noirs⁸⁹. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la musique funk ne résiste pas face à la suprématie du disco. En témoigne la réaction de James Brown au milieu des années 1970 :

« Le disco n'a aucun sens [...]. C'est une très petite partie du funk, la partie répétitive et superficielle. C'est facile pour les artistes d'en faire, car justement il n'y a rien à faire. [...] Cela détruit le fondement musical que tant de gens avaient laborieusement construit pendant les années 1960. Les compagnies adorent le disco car c'est une musique de producteurs. Pas besoin d'artistes, les machines sont dociles et ne réclament pas d'argent. Le disco est une affaire d'avocats, de juristes... Et il a tué la musique vivante⁹⁰. »

Les propos du pianiste de jazz Johnny Otis en 1977 sont tout aussi virulents :

« Un tas de violons et de cors d'harmonie, des influences européennes, des voix pseudo-dramatiques et sopranisées, de l'esbroufe, des pas de danse affectés et une chorégraphie stéréotypée, voilà le truc du jour et pour moi, tout cela tend à diluer la force et l'honnêteté de la musique noire américaine⁹¹. »

Dans la seconde moitié des années 1970, la production de musique disco a des répercussions décisives sur les sonorités de la musique noire américaine. Alors que le P-Funk résiste tant bien que mal à « l'invasion » du disco, on observe une quantité impressionnante de groupes de funk qui empruntent les caractéristiques du genre. De plus, les grandes maisons de disques cherchent un succès commercial immédiat, mettant les artistes noirs en porte à faux avec leur public et les jetant sans ménagement en cas d'insuccès. Ceci explique en grande partie la réussite des formations comme Kool and The

⁸⁹ DANCHIN, Sébastien. *Encyclopédie du Rhythm & Blues et de la Soul*. p. 176.

⁹⁰ BALEN, Noel. *L'odyssée du Jazz*. p. 632.

⁹¹ HOFSTEIN, Francis. *Le Rhythm and Blues*. p. 103.

Gang, The Isley Brothers ou Earth Wind and Fire qui produisent un funk saupoudré de violons et de synthétiseurs. Il s'agit du *crossover*, terme qui n'apparaît pas dans les années 1970 mais qui voit son importance grandir. Le *crossover* décrit la volonté pour un artiste noir d'élargir son champ musical afin de séduire le public blanc. De fait, les artistes proposent un funk élégant et policé. « *On entre [...] dans une ère hollywoodienne où les paillètes remplacent la cocaïne* » décrit Marc Zisman⁹². Le tempo est accéléré afin d'être diffusé dans les discothèques. Le *groove* et la syncope sont généralement délaissés au profit d'une rythmique binaire dans laquelle les quatre temps sont systématiquement accentués à la batterie. Quant au texte, il s'éloigne du message revendicatif pour s'en tenir à quelques phrases racoleuses comme « *These are the good times* » (« Ce sont des bons moments ») ou « *Let's groove tonight*⁹³ » (« dansons ce soir »). En 1979, le label Polydor réédite l'œuvre « *Sex Machine* » de James Brown dans une version disco. La réaction de Brown n'est pas moindre : « *En détruisant mon son, Polydor m'a coûté mon public*⁹⁴ ». Désormais, on ne parle plus de funk mais de disco-funk ou d'électro-funk. Le terme de « musique noire » est remplacé par « musique métissée » ou « beige » selon le journaliste George Nelson⁹⁵. La sortie en 1979 du premier album de Michael Jackson intitulé *Off The Wall* propulse le disco-funk aux sommets des classements musicaux. La musique vacille entre un funk léger, un disco entraînant et une soul simpliste assurant un succès commercial auprès des publics blancs et noirs. Cette fusion colorée et commerciale participe au début des années 1980 au déclin du genre funk et à l'émergence d'une musique de masse capable d'intégrer le mouvement funk, rock, soul et disco : la musique *pop*.

À l'orée des années 1980, le quotidien de la musique afro-américaine est dépendant des grandes maisons de disques et des producteurs. En effet, l'ouverture du funk au plus grand nombre s'est effectuée au prix de son édulcoration et de sa banalisation à outrance. Le critique noir américain Nelson George évoque même le terme de « mort » du rhythm and blues⁹⁶. Dans les années 1980, le funk se « robotise » avec l'utilisation massive des synthétiseurs. Les nappes sonores des synthétiseurs se substituent aux cuivres. La basse

⁹² ZISMAN, Marc. *Le funk*. p. 50.

⁹³ Paroles extraites des refrains des œuvres disco « *Good Times* » de Chic (1979) et « *Let's Groove* » de Earth Wind and Fire (1981).

⁹⁴ HOFSTEIN, Francis. *Le Rhythm and Blues*. p. 106.

⁹⁵ Ulf Poschardt. *Dj Culture*. p. 131.

⁹⁶ GEORGE, Nelson. *The Death of rhythm and blues*.

électrique est systématiquement jouée au clavier Moog. La batterie est remplacée par la boîte à rythme. Quant à la voix, elle est fréquemment trafiquée avec l'utilisation de la *talk-box*, une pédale qui robotise la voix. Cette situation est d'autant plus paradoxale que ce sont les pionniers du funk comme George Clinton et Sly Stone qui ont associé l'univers du funk aux synthétiseurs. Face à l'uniformisation de la culture musicale noire américaine, un autre genre évolue en marge : le hip-hop, courant musical vaste et complexe dont nous allons étudier certains aspects.

3.3 Le hip-hop, une continuité du funk

3.3.1 Un art de rue

En 1980, l'Amérique entre dans une ère nouvelle. Une ère qui voit l'émergence d'une classe moyenne noire américaine. Mais aussi une ère dans laquelle l'écart entre les riches et les pauvres s'accroît.

« Dans les années 80, le retour au libéralisme à outrance, renforce la cruauté d'une société duale, le sentiment d'exclusion, de stigmatisation des populations exclues de la prospérité. C'est l'époque du renforcement de la pauvreté et, surtout, du sentiment d'abandon et de mépris pour les jeunes noirs qui vivent dans le ghetto⁹⁷. »

Les minorités sont entassées dans les banlieues des grandes villes américaines. Ils vivent dans ces zones urbaines touchées par le chômage, la drogue, la criminalité et le racisme. Les chiffres sont alarmants. Au début des années 1980, 34% des Noirs vivent au-dessous du seuil de pauvreté contre 5% de Blancs. Le taux de chômage dans la communauté noire dépasse 13% alors qu'il n'est que de 5% dans la communauté blanche. Le meurtrier noir d'un Blanc risque dix fois plus souvent la peine de mort que si la victime est noire. Enfin, la communauté noire représente 12% de la population du pays et fournit 45% des prisonniers⁹⁸. À New-York, les banlieues comme Harlem ou le Bronx deviennent des *no*

⁹⁷ BOUCHER, Manuel. *Rap, expression des lascars: signification et enjeux du Rap dans la société française*. p. 44.

⁹⁸ BALEN, Noel. *L'odyssée du Jazz*. p. 635.

*white man's land*⁹⁹, des zones où le Blanc n'ose pas s'aventurer. Lors d'une visite de campagne en 1980, Ronald Reagan compare même le Bronx à la ville allemande de Dresde après son bombardement à la fin de la Seconde Guerre mondiale, montrant l'ampleur de la pauvreté dans les zones urbaines¹⁰⁰.

Quant à la musique, elle se développe fort loin de la rue. Le disco et la *pop music* ont envahi le marché du disque. Jazzy Jay, l'un des premiers disc-jockeys de rap explique :

« C'était la mode du disco, tout le monde en voulait, et les deejays de disco prenaient la relève. Eh bien, ce qui s'est passé, c'est que les jeunes se sont rebellés. Ils voulaient quelque chose qu'ils ne pouvaient pas écouter à la radio [...]. Ils voulaient autre chose¹⁰¹. »

Le prix des places pour entrer dans les discothèques est trop élevé pour la plupart jeunes adolescents noirs. De fait, ils se réunissent dehors pour danser au son des *ghettos-blasters*, ces grands magnétophones portatifs à cassette. Rapidement, ces danses s'accompagnent de paroles mêlant interjections et textes. Une sorte de parlé-rythmé que l'on nomme *rap*. Les *ghettos-blasters* sont remplacés par des tourne-disques contrôlés par un *disc-jockey*. Même si ces instruments coûtent cher, les disques restent une denrée abordable. C'est ainsi que vont naître les *block parties*, ces *happenings* organisés dans les rues où deux platines et un microphone suffisent à fédérer toute une communauté. Cette culture naissante se nomme hip-hop. Selon Ulf Poschardt, le hip-hop ne concerne pas seulement la musique mais embrasse tout l'environnement culturel : le style, la *breakdance**, les graffitis, les prestations scéniques et les attitudes mentales¹⁰². Il recouvre tous les domaines de la subculture qui rayonne autour de la musique. Lors de ces *block parties*, des joutes verbales appelées *battles* sont organisées. Dans ces « guerre des mots », le *Master of Ceremony** (ou MC) déverse son *flow** de rimes sur un *beat* que le *disc-jockey* mixe. Plus qu'un simple passe-temps urbain, le hip-hop devient un genre à part entière au début des années 1980. La rue s'est enfin trouvée un nouveau code et une nouvelle musique, bien différente de celle que passent les radios.

⁹⁹ ARNAUD, Gerald. La préhistoire du rap. *Africulture* n°21 p. 59.

¹⁰⁰ FERNANDO, S.H. *The New Beats*. p. 31.

¹⁰¹ *Op. Cit.* p. 103.

¹⁰² POSCHARDT, Ulf. *Dj Culture*. p. 160.

« *La musique rap, c'est de l'histoire au sens littéral : un récit, une construction linguistique qui nous dit ce qui s'est passé et comment cela s'est passé, un mélange d'information et d'interprétation qui résume, rend sensible et compréhensible ce que les afro-américains ont accompli depuis la fin des années 1970 jusqu'au début des années 1990*¹⁰³. »

À la fin des années 1960, James Brown chantait toute la colère d'une communauté noire désespérée qui souhaitait obtenir les mêmes droits que les citoyens blancs. Vingt ans plus tard, le hip-hop endosse le même rôle de porte parole des minorités dans les ghettos. « À chaque phase, les Noirs ont créé le genre de musique que leur dictait leur milieu social et psychologique » écrit Leroi Jones dans *Le peuple du blues*¹⁰⁴. Les principaux protagonistes du mouvement, les rappeurs, se chargent de relater le quotidien des banlieues. Ils racontent leur vie et celle des ghettos noirs. Ils jettent un regard lucide sur une société où l'ère Reagan accroît les inégalités. Parfois ce sont de simples cris de rage avec des slogans comme « Dis non à la drogue ! ». Parfois, les textes sont beaucoup plus agressifs et réalistes à l'image de la chanson « The Message » du groupe Grandmaster Flash and The Furious Five datant de 1982 (cf. Plage 18). Avec ce morceau, le rap devient une forme d'expression à part entière, capable de convoquer les images les plus puissantes au service d'un message. Pour la première fois, les rappeurs affrontent la vérité en face. Avec leurs rimes, ils plongent leur public de gré ou de force dans la réalité brutale des ghettos :

<i>Broken glass everywhere</i>	Du verre cassé partout
<i>People pissing on the stairs</i>	Des gens pissent dans les escaliers
<i>You know they just don't care</i>	Tu sais, ils s'en foutent complètement
<i>I can't take the smell,</i>	Je ne supporte plus l'odeur,
<i>Can't take the noise</i>	Je ne supporte plus le bruit
<i>Got no money to move out</i>	Je n'ai pas d'argent pour déménager
<i>I guess I got no choice</i>	Je sais, je n'ai pas le choix
<i>Rats in the front room</i>	Des rats dans la pièce côté rue
<i>roaches in the back</i>	Des cafards côté cour
<i>Junkies in the alley,</i>	Des junkies dans la ruelle,
<i>with a baseball bat</i>	Avec leurs battes de base-ball

¹⁰³ MORLEY, Jefferson. *Rap : The Lyrics*. p. 31.

¹⁰⁴ JONES, Leroi. *Le peuple du blues*. p. 105.

<i>I tried to get away,</i>	J'ai essayé de fuir,
<i>But I couldn't get far</i>	Mais je ne suis pas allé loin
<i>'Cause the man with the tow truck</i>	Car l'homme à la dépanneuse
<i>Repossessed my car</i>	M'a repris ma voiture
<i>Don't push me,</i>	Ne me poussez pas,
<i>'cause I'm close to the edge</i>	Car je suis bientôt à bout
<i>I'm trying not to lose my head</i>	J'essaie de ne pas perdre la tête
<i>Ah ah ah ah ah</i>	Ah ah ah ah ah
<i>It's like a jungle sometimes,</i>	C'est comme dans une jungle par moments
<i>It makes me wonder,</i>	Et je me demande
<i>How I keep from going under.</i>	Comment je fais pour ne pas sombrer.

3.3.2 L'usage du sample

Le rap doit énormément à la musique qui l'a précédé et en particulier au funk. « *Le rap fait vivre le funk, c'est l'extension de la musique des rues que l'on faisait à notre époque*¹⁰⁵ » explique le bassiste Bootsy Collins. L'héritage du funk réside dans l'utilisation de l'échantillon* ou *sample* en anglais. Au milieu des années 70, un disc-jockey nommé Kool Herc mixe des nouveaux sons lors des *block parties*. À l'aide de ses platines, il joue des fragments percussifs de disques, plus connus sous le nom de *breakbeats**. Les propos de l'écrivain Peter Shapiro nous éclairent sur le rôle du disc-jockey :

« *Il [le disc-jockey] travaille cette musique sur des platines-disques, de manière à supprimer la structure couplet-refrain des chansons populaires afin de ne conserver que des répétitions de cellules percussives complexes, fragments et réminiscences de l'histoire d'un morceau connus sous le nom de break*¹⁰⁶. »

Comme nous l'avons vu dans le chapitre sur James Brown, le *break* est la partie instrumentale constituant l'instant paroxysmique de la chanson. Le problème, c'est la

¹⁰⁵ SEHGAL, Deep. *Au cœur de la musique Soul*. Reportage n° 5 BBC. 2005.

¹⁰⁶ SHAPIRO, Peter; YOUNG, Rob et al. *Modulations : une histoire de la musique électronique*. p.121.

courte durée de ces passages. DJ Kool Herc utilise ainsi des copies identiques du même disque pour mettre bout-à-bout le *break*. Grâce à cette technique, de nombreux disques de funk parus entre la fin des années 1960 et le début des années 1980 sont utilisés par les rappeurs. Les *breaks* de batterie, mais aussi les cuivres, les guitares et les lignes de basse fournissent les éléments pour la construction de nouvelles pistes sonores. Citons par exemple la chanson « Super Rappin' » du groupe The Furious Five (1979) qui repose entièrement sur la ligne de basse du morceau « Seven Minutes of Funk » de Tyrone Thomas and The Whole Darn Family (1976). Même si le rap n'a pas inventé le procédé de l'échantillonnage, il en a systématisé l'usage en faisant de ce procédé technique l'un de ses principaux outils. Certains artistes qualifient le *sampling* de « pillage » voire de « plagiat », d'autres parlent de « recyclage sonore. Au-delà de cette question que nous ne pouvons traiter dans ce travail, la technique de l'échantillonnage a une importance considérable auprès du funk, comme le reconnaît George Clinton :

« Le hip-hop nous a simplement facilité le boulot [...] Je n'avais jamais pensé être samplé [...] Mais dès que ça a commencé à marcher, on s'est dit qu'on ne passerait plus à la radio que comme ça. Puis quand les gens se sont mis à pirater, ça m'a ravi. Tout ça servait à entretenir le funk, et à le maintenir¹⁰⁷. »

Christian Béthume s'est intéressé à la question du *sample*. Pour lui, la pratique du *sampling* renvoie non seulement aux objets sélectionnés, mais elle nous présente un échantillonnage des univers culturels où ces objets sont prélevés. Le rap américain est ainsi une fabuleuse mise en perspective de l'ensemble de la culture afro-américaine et rend manifeste des traits signifiants que l'industrie du disque aurait voulu étouffer¹⁰⁸. De fait, à l'écoute de « Super Rappin' », l'auditeur entend la ligne de basse funk et par curiosité va écouter le morceau original « Seven Minutes of Funk ». Ce « retour en arrière » n'est que bénéfique pour le funk qui persiste grâce à l'échantillonnage. Comme le souligne le disc-jockey Jazzy Jay :

¹⁰⁷ FERNANDO, S.H. *The New Beats*. p. 113.

¹⁰⁸ BÉTHUME, Christian. *Pour une esthétique du rap*. p.72.

« [...] *Le hip-hop a autant marché parce que le disco est arrivé et il a essayé de liquider le funk. Et comment le funk a-t-il fait son retour sur scène ? Grâce au hip-hop, grâce à la rue, tu vois ? Tous, James Brown, George Clinton, Parliament, étaient presque finis*¹⁰⁹. »

Au début des années 1980, la technique du *sample* se systématisait et devient la base sonore du rap. Les disc-jockeys se perfectionnent en utilisant des nouveaux modes de jeu : interférences, bruitages, collages, relances rythmiques viennent intégrer le *breakbeat*. Nous vous invitons à écouter l'œuvre « *The Adventures Of Grandmaster Flash On The Wheels Of Steel* » datant de 1981 (cf. Plage 19). Dans ce morceau, le disc-jockey Grandmaster Flash utilise toutes les techniques possibles à cette époque. Le *scratch mixing*, consistant à superposer ou mixer les sons d'un disque sur ceux d'un autre disque. Le *punch phrasing* qui reprend l'esprit du *riff* en faisant sauter l'aiguille sur une phrase musicale pour créer un *gimmick*, c'est-à-dire une répétition imprimée sur le déroulement de l'autre disque. Le morceau est entièrement construit sur une boucle instrumentale de l'œuvre disco-funk « *Good Times* » de Chic (1979). Au dessus de cette trame instrumentale, onze *samples* sont collés, combinés et transformés tout au long du morceau. Les paramètres musicaux tels que la mélodie ou l'harmonie tendent à devenir des arguments rythmiques. Ceci illustre bien le fait que le rap et le funk se construisent de la même façon. Une trame instrumentale sert de base au morceau : le *break* pour le funk et le *sample* pour le rap. Cette base rythmique sert en quelque sorte de point de fixation à une multiplicité d'autres événements rythmiques qui viennent s'y superposer et parfois s'y substituer créant au final une véritable polyrythmie. L'écrivain Chrisitan Béthume va jusqu'à parler de « *mélodie de rythmes* » en référence à la « *mélodie des timbres* » (*Klangfarbenmelodie*) que l'on trouve dans certaines œuvres de la seconde école de Vienne¹¹⁰.

Jusqu'au début des années 1980, le hip-hop reste un phénomène local, profitant de sa marginalité pour évoluer organiquement et en toute authenticité. Quand les premières cassettes franchissent les limites du ghetto, cette autarcie quasi idyllique prend brutalement fin. Grâce à sa portée revendicative et aux *samples*, la jeune culture hip-hop fait son entrée dans l'industrie du disque en emmenant avec elle l'esprit du funk.

¹⁰⁹ *Op. Cit.* p. 103.

¹¹⁰ BÉTHUME, Christian. *Pour une esthétique du rap.* p. 64.

Conclusion

Ce travail de recherche a eu pour objectif de mettre en lumière les différents aspects de la musique funk. À travers une chronologie et l'analyse d'œuvres précises, nous avons pu voir que le funk est un genre complexe bâti sur une longue tradition musicale et esthétique construite depuis des siècles sur le sol américain. Toutefois, le funk a été également l'une des premières musiques populaires à utiliser les nouvelles sonorités dues au progrès technologique (les pédales d'effets, les synthétiseurs etc.).

D'autre part, il a été nécessaire de montrer le lien entre l'évolution du genre et les mutations au sein de la société américaine et en particulier la libération sociale des Afro-Américains. Car au-delà de la musique, le funk s'est positionné en tant que porte parole de la communauté noire affichant clairement sa fierté et sa prise de position contestataire. Nous avons étudié les caractéristiques du funk à travers trois personnages que sont James Brown, Sly Stone, George Clinton et leurs groupes respectifs. Ces artistes ont bouleversé la nature de la musique populaire noire américaine. À eux trois, ils ont su proposer un témoignage actif et original de leurs temps. En 1968, James Brown chantait l'espoir pour un Noir d'avoir une vie équitable et respectueuse dans « Say It Loud I'm Black and I'm Proud! ». Sly Stone traduisait dans *There's A Riot Goin' On* le désespoir des Noirs Américains vivant dans les ghettos. À la fin des années 70, George Clinton proposait avec son « Mothership » un produit imaginaire à la fois politique et ésotérique. Sa musique véhiculait le fait que seul le funk était capable d'amorcer en l'homme une sorte de renouveau de soi. En outre, le funk est un genre emprunt d'humour, de liberté et d'inventivité qui a eu des répercussions notables sur les autres courants musicaux de l'époque. Nous l'avons vu, le jazz, le disco et le rap se sont emparés de certains aspects du genre pour les intégrer à leurs musiques. Bénéficiant de ce *melting-pot* musical, le funk a pu toucher un public plus large à la fin des années 1970. Toutefois, pour la plupart des *funkateers*, c'est-à-dire les fans de funk, cette « fusion des genres » a dénaturisé le funk en l'élargissant au public blanc par l'utilisation superficielle des éléments caractéristiques du genre. Comme le souligne George Clinton dans une interview:

« Le disco était cool, sauf qu'on a essayé de le réduire à autre chose. On a tenté d'en faire une marchandise. La musique est une vibration, et dès qu'on essaie d'en faire une marchandise, dès qu'on fabrique un moule pour couler quelque chose dedans, le produit

en sort, nouveau, amélioré tous les six mois, tu vois. [...] À l'inverse, le funk c'était la dernière musique libre, tu faisais ce que tu voulais, tu vibrais dessus et ce n'était pas une marchandise¹¹¹. »

Cette liberté dont parle Clinton a été freinée par l'industrie du disque qui a préféré uniformiser les musiques noires au profit d'une musique de masse capable de rassembler un public plus large.

Malgré le déclin du funk à la fin des années 1970, le genre n'est pas « mort » pour autant. Certes, le funk s'est éloigné de sa fonction originelle mais a donné naissance à divers courants qui perdurent encore aujourd'hui. On retrouve des sons électro-funk chez Prince, des lignes de basses et des *breaks* de batterie funky chez le groupe punk Red Hot Chili Peppers. Les rappeurs californiens Snoop Doggy Dog et Dr. Dre évoquent même le terme de G-Funk, abréviation de Gangsta Funk, pour qualifier leur rap. Ajoutons que dans les années 1980, le funk s'est exporté en dehors des États-Unis. Au Brésil, des artistes comme Azymuth, João Donato ou Marcos Valle proposent un mélange de musique brésilienne et de funk. Au Nigéria, le saxophoniste Fela Kuti crée l'afrobeat, une musique issue de rythmes traditionnels yoruba fortement imprégnée de funk. En France, des artistes comme Cortex, Malka Family et la Fédération Française de Funk continuent à perpétuer ce genre.

¹¹¹ FERNANDO, S.H. *The New Beats*. p. 93.

Bibliographie

Ouvrages généraux :

BACHARAN, Nicole. *Les Noirs américains : des champs de coton à la Maison Blanche*. Paris : Éditions du Panama, 2008.618p.

FOHLEN, Claude. *Les Noirs aux États-Unis*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994. 127p. (Que sais-je).

JONES, Leroi. *Le peuple du blues*. Paris : Éditions Gallimard, 1997.333p.

KASPI, André ; DURPAIRE, François et al. *La civilisation américaine*. Paris : Presses Universitaires de France, 2004.621p. (Quadrige Manuels).

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éditions du Seuil, 1983. 310p.

Ouvrages spécifiques :

- Sur le jazz

BALEN, Noel. *L'odyssée du jazz*. Paris : Éditions Liana Levi, 1993. 767p.

BERGEROT, Franck; MERLIN, Arnaud. *L'épopée du jazz vol. II*. Paris : Éditions Gallimard, 1991.160p. (Découvertes Gallimard).

BERGEROT, Franck. *Miles Davis*. Paris : Éditions du Seuil, 1996. 189p.

CARLES, Philippe ; CLERGEAT, André ; COMOLLI, Jean-Louis. *Dictionnaire du jazz*. Paris : Éditions Robert Laffont, 1994. 1384p.

DAVIS, Miles; QUINCY TROUPE. *Miles : L'autobiographie*. Paris : Éditions Infolio, 2007. 448p.

MALSON, Lucien. *L'histoire du jazz et de la musique afro-américaine*. Paris : Éditions du Seuil, 2005.285p. (H.C. ESSAIS).

SOUTHERN, Eileen. *Histoire de la musique noire américaine*. Paris : Éditions Buchet/Chastel 1976. 394p.

- Sur le rhythm and blues

DACHIN, Sébastien. *Encyclopédie du Rhythm and Blues et de la Soul*. Paris : Éditions Fayard, 2002.695p.

GURALRICH, Peter. *Sweet soul music: Rhythm and Blues et rêve sudiste de liberté/ Trad. De l'anglais par Benjamin Fau*. Paris : Éditions Allia, 2003.510p.

HOFSTEIN, Francis. *Le Rhythm and Blues*. Paris : Presse Universitaire de France, 1991.126p.

- Sur le funk

CATHUS, Olivier. *L'âme-Sueur : le funk et les musiques populaires du XXème siècle*. Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 1998. 248p. (Sociologie du quotidien).

GREIL, Marcus. *Sly Stone : Le mythe de Staggerlee/ Trad. de l'anglais par Guillaume Gaudard*. Paris : Éditions Allia, 2000. 136p. (Petite Collection).

KOECHLIN, Stéphane. *James Brown*. Paris : Éditions du Seuil, 2007. 390p.

MAZZOLENI, Florent. *James Brown, l'Amérique noire, la soul et le funk*. Paris : Éditions Hors Collection, 2005. 175p.

ZISMAN, Marc. *Le Funk*. Paris : Éditions Librio musique, 2003. 90p. (J'ai lu).

- Sur le disco

MAZZOLENI, Florent. *Disco*. Paris : Éditions Flammarion, 2007.189p. (Pop Culture).

POSCHARDT, Ulf. *Dj Culture*. Paris : Éditions de l'Éclat, 2002. 490p.

SHAPIRO, Peter. *Turn the beat around*. Paris : Éditions Allia, 2008. 428p.

SHAPIRO, Peter. *Modulations : une petite histoire de la musique électronique*. Paris : Éditions Allia, 2004. 341p.

- Sur le rap

BOUCHER, Manuel. *Rap, expression des lascars : Significations et enjeux du rap dans la société française*. Paris : L'Harmattan, 1999. 492p.

CHANG, Jeff. *Can't stop won't stop*. Paris : Éditions Allia, 2006. 665p.

FERNANDO, S.H. *The New Beats*. Paris : Éditions de l'Eclat, 2008. 380p. (Collection KARGO).

BÉTHUME, Christian. *Le Rap, une esthétique hors la loi*. Paris : Éditions Autrement, 2003. 245p.

BÉTHUME, Christian. *Pour une esthétique du rap*. Paris: Éditions Klincksieck, 2004. 176p.

Travaux spécifiques :

MALANDRIN, François. *Donner du sens à l'enseignement du jazz aujourd'hui*. Mémoire CEFEDM, 38p.

SERMET, Vincent. *Les musiques soul et funk : La France qui groove des années 1960 à nos jours*. Thèse d'histoire. Université de Marne la Vallée, 2008. 448p.

Ouvrages en anglais :

DANIELSEN, Anne. *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament (Music Culture)*. Wesleyan, 2006. 280p.

GEORGE, Nelson. *The Death of Rhythm and Blues*. Penguin, 2003. 256p.

MIDDLETON, Richard. *Key Terms in Popular Music and Culture*. Wiley-Blackwell, 1999. 272p.

MORELY, Jefferson; STANLEY, Lawrence A. *Rap : The Lyrics*. Penguin Books Ltd. 432p.

VINCENT, Rickey. *Funk: the MUSIC, the PEOPLE, and the RHYTHM of the ONE*. St. Martin's Griffin, 1996. 375p.

Articles périodiques :

ARNAUD, Gerald. La préhistoire du rap. *Africulture*, 1999 n° 21, p. 58-64.

DARDEN, Robert. Un acte fondateur : les negro spirituals. *Books*, 2010, n°14, p.30-34.

GAVIN, James. Années disco, années homo. *Books*, 2010, n°14, p.41.

REESE, Jérôme. L'Amérique à l'heure du funk. *Jazz Hot*, n° 398, p. 11-13.

TATE, Greg. Hip-hop, qu'as-tu fait de ta révolte ? *Books*, 2010 n°14, p.42-44.

Sites internet :

Sites web consacré au funk :

- <http://www.fonkadelica.com>
- <http://www.wegofunk.com>

Site dédié au negro spiritual :

- <http://ctl.du.edu/spirituals/>

Filmographie :

ATESH LITTLE, Joshua. *Hip-hop, le monde est à vous*. Arte. 10 mars 2011.

MARRE NICK DE GRUNWAL, Jeremy; LACY, Susan. *James brown, the godfather of soul*. 2003.

MANŒUVRE, Philippe ; PRIESTLEY, Philip. *Mr Brown*. Arte.2009

MCLAUGHLIN, Mark. *Disco: Spinning the Story*. BBC. 2005.

SEHGAL, Deep. *Au cœur de la musique Soul : Il était une fois le Funk*. BBC. 2005.

VECCHIONE, Marc-Aurèle. *Black music : des chaînes de fer aux chaînes en or*. Arte. 2008.

Discographie sélective :

Nous avons relevé ci-dessous une liste non exhaustive rassemblant les disques de funk, de jazz-funk, de disco-funk et de rap-funk essentiels.

- Funk :

BROWN, James. *Sex Machine*. Live at Augusta. Polydor. 1970.

FUNKADELIC. *One Nation Under The Groove*. Warner Bros. 1978

KOOL AND THE GANG. *Spirit of the Boogie*. De-Lite. 1975

GAP BAND, The. *Magican's Holiday*. Shelter. 1974

METERS, The. *Funky Miracle*. Charly Records. Compilation 1991

PARLIAMENT, The. *Mothership Connection*. Casablanca Records. 1975

OHIO PLAYERS, The. *Fire*. Mercury. 1974

STONE, Sly and The Family. *There's a Riot Goin' On*. Epic. 1971

- Jazz-funk :

AYERS, Roy. *Lifeline*. Polydor. 1977

BLACKBYRDS, The. *City Life*. Fantasy. 1975

DAVIS, Miles. *On the Corner*. Columbia/Legacy. 1972

DONALDSON, Lou. *Blue Breakbeats*. Blue Note. Compilation 1998

GROVER WASHINGTON Jr. *Feel so Good*. Kudu. 1975

HANCOCK HERBIE. *Head Hunters*. Columbia Records. 1973

MITCHELL, Blue. *Many Shades of Blue*. Mainstream Records. 1974

- Disco-funk :

CHIC. *Risqué*. Atlantic Records. 1979

DAZZ BAND, The. *Invitation to Love*. Motown. 1980

DON BLACKMAN. *Blackman*. Artista Records. 1982

EARTH WIND AND FIRE. *All'N All*. Columbia Records. 1977

JACKSON, Michael. *Off the Wall*. Epic Records. 1979

ONE WAY. *One Way featuring Al Hudson*. MCA Records. 1979

- Rap-funk :

BLOW, Kurtis. *Kurtis Blow*. Mercury. 1979-1980

DE LA SOUL. *3 feet high and rising*. Tommy Boys. Warner Bros Records. 1989

ERICK B. & RAKIM. *Paid In Full*. 4th & B'way/Island/PolyGram Records. 1987

FUNKY FOUR + ONE, The. *Rappin & Rockin The House*. Enjoy Records. 1979

GRANDMASTER FLASH & THE FURIOUS FIVE. *The Message*. Sugarhill Records. 1982

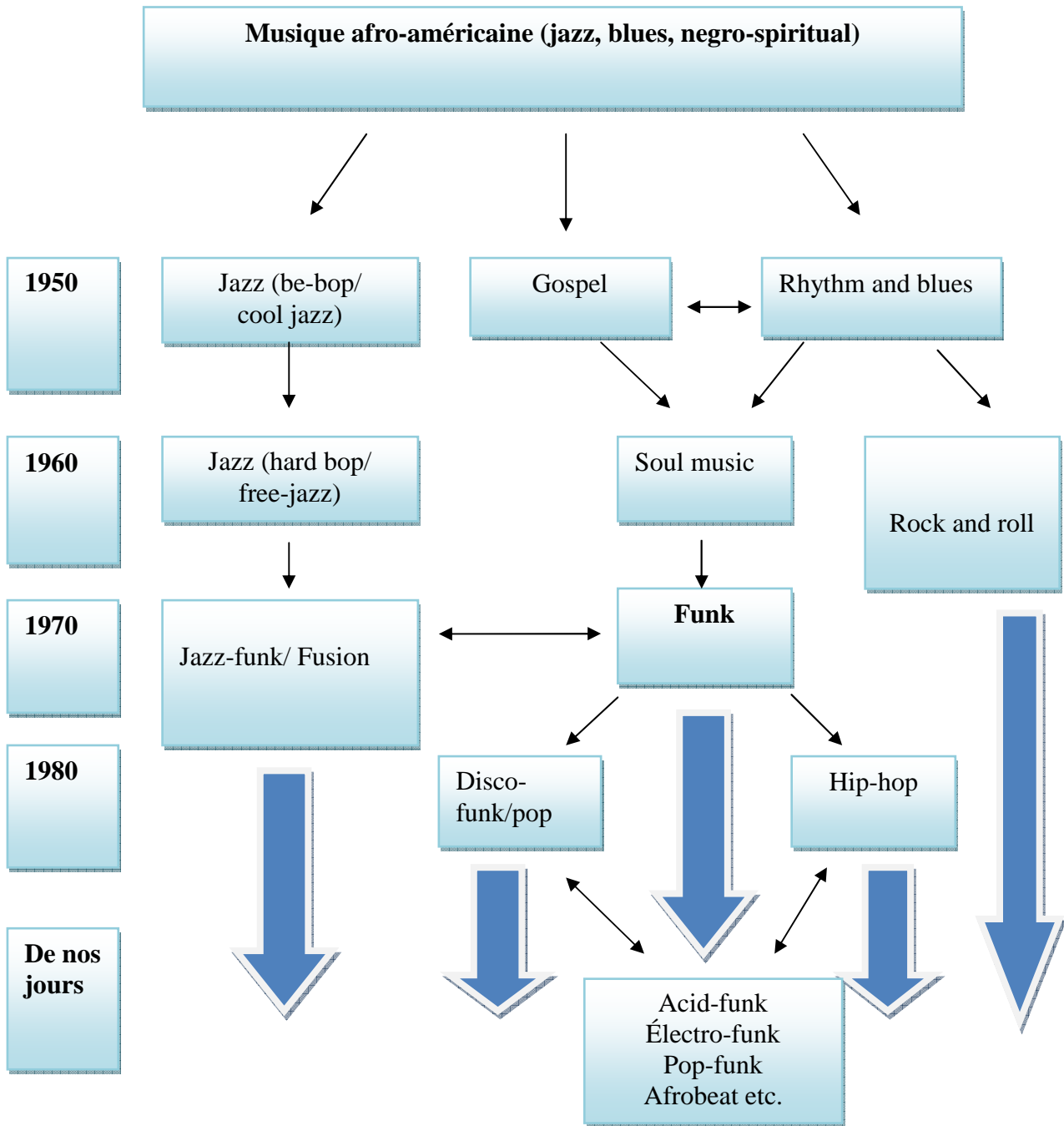
PUBLIC ENNEMY. *Yo! Bum Rush the Show*. Def Jame/Columbia Records. 1987

SUGARHILL GANG, The. *Sugarhill Gang*. Sugarhill Records. 1979-1980

Table des annexes

Annexe 1 : Repères chronologiques.....	83
Annexe 2 : Pochette <i>Honey</i> du groupe The Ohio Players.....	84
Annexe 3 : Pochette <i>Mothership Connection</i> du groupe Parliament.....	85
Annexe 4 : Pochette <i>The Clones of Dr. Funkenstein</i>	86
Annexe 5 : Pochette <i>On The Corner</i> de Miles Davis.....	87
Annexe 6 : Pochette <i>Sunlight</i> de Herbie Hancock.....	88

Annexe 1
Repères chronologiques



Annexe 2

Pochette recto-verso du vinyle Honey du groupe The Ohio Players (1976)



Annexe 3

*Pochette recto de l'album Mothership Connection du groupe Parliament
(1975) réalisée par le dessinateur Pedro Bell.*



Annexe 4

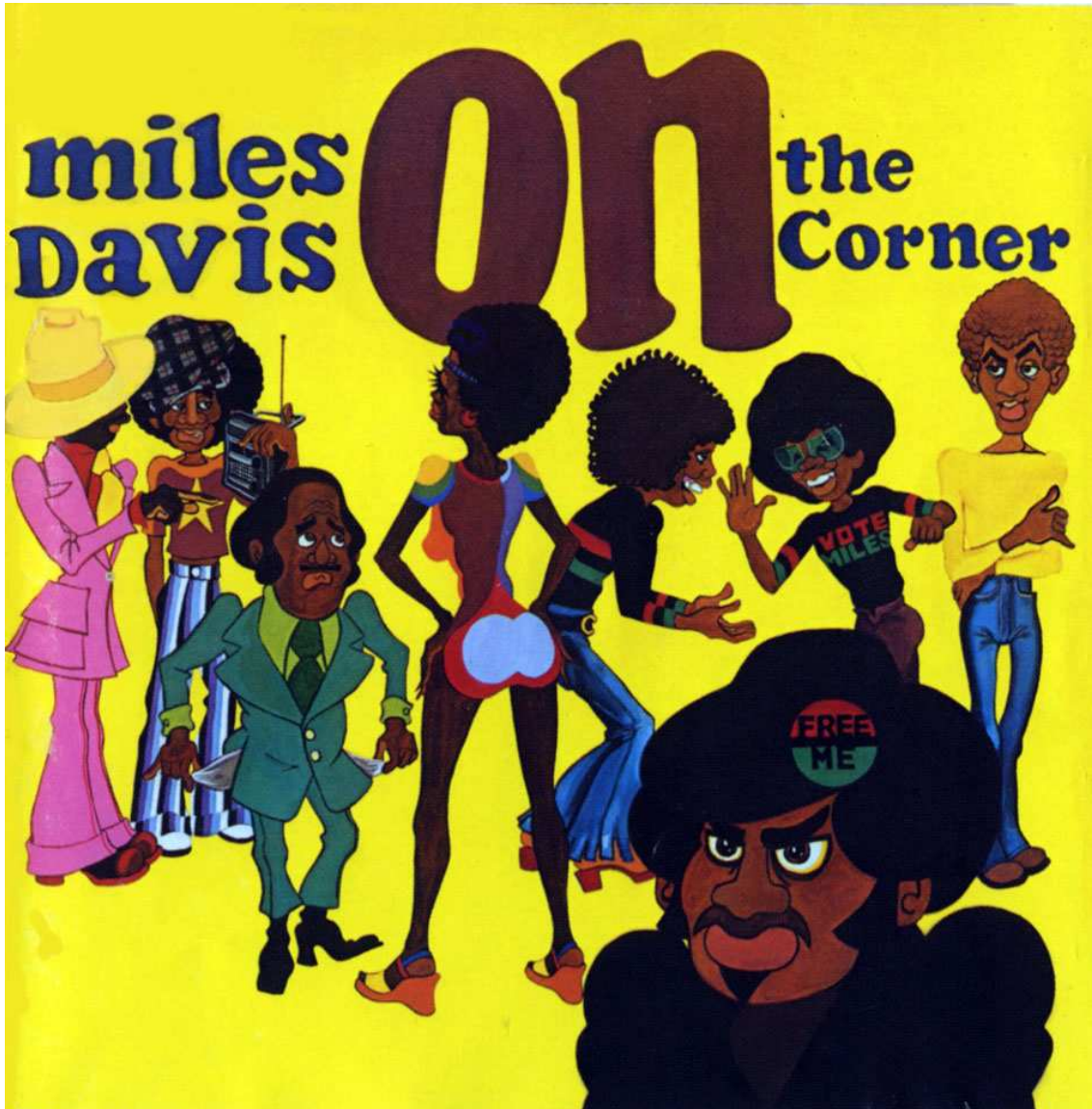
Pochette recto de l'album The Clones of Dr. Funkenstein du groupe Parliament (1976) réalisée par Ron Slenzak.



La photographie montre George Clinton alias le Dr. Funkenstein créant des clones à son image.

Annexe 5

*Pochette recto de l'album On the Corner de Miles Davis (1972)
réalisée par le dessinateur Corky McCoy.*



Annexe 6

Verso de la pochette du disque Sunlight de Herbie Hancock (1977)



Cette photographie exprime clairement la fascination du musicien pour les claviers électriques et électroniques.

Glossaire

Ce glossaire ne prétend pas proposer une revue de détail du vocabulaire de la culture funk, mais s'attache à définir quelques termes spécifiques essentiels que nous avons évoqués dans ce mémoire.

Beat : Signifiant littéralement « battement », le terme *beat* désigne la cellule rythmique de base sur laquelle un morceau se construit. Sur cette cellule initiale viennent se greffer de multiples autres constructions rythmiques.

Breakbeat : *Break* : cassure, rupture. Le *Breakbeat* est une partie strictement instrumentale d'un morceau de funk qui, une fois échantillonnée et mise en boucle, se transforme en *beat** hip-hop.

Disc-jockey : À l'origine, le *disc-jockey* est l'animateur d'un programme musical à la radio, celui qui sélectionne les disques, détermine leur ordre de passage et leur enchaînement, proposant parfois un commentaire sur la musique. Au milieu des années 1970, grâce aux perfectionnements des procédés de manipulation de la matière sonore, le DJ devient un créateur à part entière. Au début des années 1980, le tandem DJ/MC* constitue la base du rap.

Échantillon ou sample : Fragment musical prélevé à l'aide d'un échantillonneur* et réintroduit dans un autre contexte musical, soit de façon ponctuelle, soit de manière aléatoire, soit monté en boucle de façon répétitive.

Échantillonneur ou sampleur : Machine permettant d'enregistrer n'importe quels sons sous un format numérique afin de les rejouer dans une musique.

Flow : Façon dont le MC* scande ses rimes, son parlé-rythmé. Le *flow* réunit les qualités d'articulation, d'inflexion, d'intonation, d'accentuation et de débit propre à chaque rappeur.

Funky : Terme issu de l'argot américain signifiant littéralement « puant », « sale ». Dans les années 1950, *funky* désigne un style de jazz dont le pianiste Horace Silver est le principal représentant. À la fin des années 1960, l'expression *funky* désigne une musique imprégnée de l'esprit funk. Citons les titres d'œuvres funk comme « Funky Drummer » (« Le batteur funky ») de James Brown (1971) ou « Funky Stuff » (« la chose funky ») de Kool and The Gang (1973).

Groove : À l'origine, le *groove* désigne le parcours de l'aiguille du phonographe suivant le sillon du disque. Par extension, le terme *groove* renvoie à tout ce qui colle bien. Dans le langage funk, le *groove* est une sensation et une dynamique spécifique appliquée à un motif rythmique. Chez James Brown par exemple, le *groove* désigne une rythmique s'appuyant sur le premier temps, le *one*.

MC : Abréviation de *Master of Ceremony*, synonyme de rappeur. Dans le rap, le MC déverse son *flow** sur le *beat** que diffuse le *disc-jockey**.

Pédale wah-wah : À l'origine, le *wah-wah* est le nom d'une sourdine en caoutchouc utilisée par les trompettistes et les trombonistes. Dans le funk, les musiciens associent l'effet *wah-wah* à la guitare électrique à l'aide d'une pédale. Cette pédale crée un effet acoustique proche de la voix humaine en prononçant la syllabe *oua*.

Polyrythmie : Terme désignant une combinaison de plusieurs rythmes dans une même interprétation.

Riff : Le *riff* est l'abréviation de l'expression anglaise *rhythmic figure*. Il s'agit d'un court motif mélodique répété rythmiquement. Dans le funk, le *riff* est généralement associé au jeu rythmique de la guitare. En français on parle aussi de « cocotte rythmique ».

Slap : Le *slap* est une technique de jeu instrumental qui permet de produire des sons percussifs. Cette technique consiste à frapper d'un coup sec et rapide les cordes graves de la basse. Ce mode de jeu est fréquemment employé par les bassistes de funk comme Larry Graham, Marcus Miller ou Bootsy Collins.

Principaux artistes cités

Brown, Ruth.....	1928 - 2006
Redding, Otis.....	1941 - 1967
Cook, Sam.....	1931 - 1964
John, Little Willie.....	1937 - 1968
Brown, James.....	1933 - 2006
Stone, Sly.....	1943
Clinton, George.....	1941
Davis, Miles.....	1926 - 1991
Hancock, Herbie.....	1940
DJ Kool Herc.....	1955
Grandmaster Flash.....	1958

RÉSUMÉ

Le funk est un courant spécifique de la musique afro-américaine qui voit le jour à la fin des années 1960. À cette époque, l'Amérique est en pleine ébullition. Les États-Unis sont dépassés par la guerre au Vietnam, les événements politiques et la dégradation de la situation économique et sociale de ses citoyens noirs. Autrefois populaire, la *soul music* ne suffit plus. Les Afro-Américains réclament un genre brut et Noir qui illustre la dure réalité des ghettos urbains : le funk. Il est impossible de séparer le développement du funk avec l'évolution de la communauté noire aux États-Unis. Contrairement au jazz, au rhythm & blues ou à la soul, le funk effraie l'Amérique puritaine blanche. Il apparaît comme une vibration, un cri puissant de contestation et de libération. Il se place en tant que porte parole de la communauté noire dont le quotidien ne cesse de se dégrader. Ce mémoire a pour but de mettre en lumière les différents aspects de la musique funk : ses origines, ses caractéristiques et son évolution de 1967 à 1980.

Mots clés : rhythm & blues, musique soul, funk, groove, polyrythmie, slap, transe.

RESUMEN

Funk es una corriente específica de la música afroamericana que vio la luz a finales de los años 1960. En aquella época, América está en ebullición. Los Estados Unidos están sobrepasados por la guerra en Vietnam, los acontecimientos políticos y la degradación de la situación económica y social de sus ciudadanos negros. Durante mucho tiempo muy popular, la soul music no basta más. Los Afroamericanos reclaman un género negro que pone de relieve la realidad de los ghettos urbanos : el funk. Es imposible separar el desarrollo del funk con la evolución de la comunidad negra en los Estados Unidos. A la inversa del jazz, al rhythm & blues o al soul, el funk asusta a una América puritana blanca. Aparece como una vibración, un grito poderoso de la constestación y de la liberación. Incarna el portavoz de la comunidad negra cuyo cotidiano no deja de degradarse. Este trabajo tiene como objetivo poner en evidencia los diferentes aspectos de la música funk : sus orígenes, sus características y su evolución del 1967 al 1980.

Entradas : rhythm & blues, soul, funk, groove, polyrythmie, slap, transe.