



**HAL**  
open science

# La “ soul music ” des années 1960 : entre “ blackness ” et métissages musicaux

Pierre Kergus

► **To cite this version:**

Pierre Kergus. La “ soul music ” des années 1960 : entre “ blackness ” et métissages musicaux. Musique, musicologie et arts de la scène. 2018. dumas-03812148

**HAL Id: dumas-03812148**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03812148>**

Submitted on 12 Oct 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0  
International License

Université européenne de Bretagne

Université Rennes 2

Année 2017-2018

M2 Arts spécialité musicologie

# **La « soul music » des années 1960**

*Entre « blackness » et métissages musicaux*

PIERRE KERGUS

Mémoire de master

Dirigé par Emmanuel Parent, maître de conférences à l'Université Rennes 2

# Table des matières :

## Introduction

<b>1ère partie : « Soul Music » : points de définition</b>	p. 7
<i>Chapitre 1. Définitions des concepts « âme » et « soul »</i>	p. 7
1.1 Situation du terme « âme » dans la culture occidentale	p. 7
1.2 Les concepts « soul » dans la culture afro-américaine	p. 8
1.2.1 « Soul » comme concept sociologique et idéologique	p. 8
1.2.2 Positionnement de « soul » dans la musique « noire »	p. 13
1.3 L'élaboration des « musiques soul » : genèse et contextualisation	p. 20
1.4 Conclusion	p. 26
<b>2<sup>e</sup> partie : Les paramètres vocaux et instrumentaux de la musique soul</b>	p. 30
<i>Chapitre 2. La voix dans la musique soul</i>	p. 31
2.1 Les éléments de la vocalité dans la musique soul	p. 31
<i>Chapitre 3. L'improvisation et l'esthétique « soulful »</i>	p. 41
3.1 Les « soul meetings »	p. 47
<i>Chapitre 4. L'instrumentation des chansons de soul</i>	p. 56
4.1 L'optimisation de l'instrumentarium dans la soul	p. 56
4.2 L'opposition entre la « northern soul » et la « southern soul »	p. 60
4.3 La soul : métissage ou « créolisation » ?	p. 73
4.4 Conclusion	p. 91

<b>3<sup>e</sup> partie : La « soul music » : une musique « noire » et « authentique » ?</b>	p. 94
<i>Chapitre 5. Définitions de l'authenticité dans la musique « noire »</i>	p. 95
<i>Chapitre 6. La soul et la « blackness » : une construction sociale</i>	p.102
<i>Chapitre 7. L'importance du « personnage vocal » dans la musique soul</i>	p.107
<i>Chapitre 8. Conclusion</i>	p.124
<b>Références</b>	p. 126
Bibliographie	p. 126
Sites Internet	p.132
<b>Sources</b>	p.132
Reportages et émissions télévisées	p. 132
Interviews	p.132
Articles de presse	p.133
Discographie	p.135
<b>Annexes</b>	p.140
Tableaux récapitulatifs	p.140

## **Introduction :**

J'ai choisi de réaliser mon mémoire de master autour du sujet suivant : la « soul music » des années 1960, entre « blackness » et métissages musicaux. Comme l'énonce ce titre, il y sera question d'étudier le rapport qu'entretenaient les pratiques musicales qui y sont associées aux notions de « blackness » et les phénomènes de métissages culturels, spécifiquement aux États-Unis durant les années 1960. Ces mêmes aspects furent centraux au sein du style soul, car la phase officielle de son développement s'est déroulée dans la société états-unienne ségrégationniste puis a coïncidé avec la montée en puissance de la lutte pour les droits civiques du milieu des années 1960 jusqu'au milieu des années 1970. C'est suite à son instrumentalisation, lors de cette période, qu'elle a acquis la puissance symbolique de musique historiquement associée au « Black Power ».

J'ai ainsi pu remarquer que cette attribution de la notion de « blackness » aux musiques « soul » fut véhiculée, en bonne partie, par de nombreuses personnalités américaines de cette période. Certaines d'entre elles, comme Martin Luther King et Malcolm X, occupaient une place de premier plan au sein du « Civil Rights Movement » qui luttait alors contre la ségrégation raciale aux États-Unis. Mais cette interprétation fut également portée par des membres de l'industrie musicale, parmi lesquels figuraient non seulement des dirigeants de labels comme Jim Stewart de Stax Records ou encore des producteurs, mais aussi certains des musiciens et des chanteurs qui ont popularisé ces esthétiques musicales « soul ». Cette attribution est essentiellement justifiée sur le plan sociologique, par l'étroite relation de la musique soul avec l'expérience afro-américaine aux États-Unis. Or, cette même vision fut également défendue par certains de ces commentateurs sous un prisme afro-centriste et à bien des égards essentialiste, sans s'appuyer sur le contenu strictement musical et stylistique de ces répertoires. C'est donc sous cet angle que j'ai choisi d'étudier le degré supposé d'« authenticité » et de « blackness » de cet ensemble de styles qualifiés plus tard de « soul music ». A l'issue de ce travail de recherche, j'ai donc constaté le caractère construit de cette authenticité et de cette « blackness », apposées aux répertoires soul. Elle m'a permis de découvrir que ces mêmes répertoires se sont développés autour de logiques de métissages et d'emprunts, qui sont les fondements de la musique populaire américaine dans son

ensemble. De fait, ces emprunts reflètent un éclectisme alliant des influences diverses qui, pour plusieurs d'entre elles, dépassent le seul cadre des musiques populaires afro-américaines.

Afin de traiter cette problématique, je me suis axé plus spécifiquement sur la période des années 1960 considérée comme l'apogée de la musique soul, après avoir replacé le contexte ayant favorisé sa création au milieu des années 1950. Le traitement de la problématique précitée s'appuie ainsi non seulement sur des éléments historiques et sociologiques, mais également esthétiques et musicaux. En effet, une partie non négligeable des études déjà menées sur ce style musical s'est focalisée sur le rapport direct des paroles des chansons au contexte de la lutte pour les droits civiques, dans leur portée directement militante. C'est pourquoi les prises de positions esthétiques des musiciens et des interprètes de « soul music » ont fait l'objet de moins d'attention de la part des chercheurs qui y ont consacré leurs travaux. C'est notamment le cas aux États-Unis, où a été réalisée la majorité des études sur ce style, notamment les travaux de Portia K. Maultsby depuis les années 1980<sup>1</sup>. En France, nous ne trouvons que peu d'études autour de la musique soul. Il s'agit essentiellement d'ouvrages journalistiques, écrits principalement par des auteurs tels que Sebastian Danchin et Florent Mazzoleni. Nous pouvons évoquer également l'ouvrage de Vincent Sermet *Musiques Soul et Funk. La France qui groove des années 1960 à nos jours* traitant de l'impact de la soul en France, ainsi que les biographies françaises des artistes les plus notables comme celle d'Otis Redding, de Ray Charles et de Stevie Wonder, écrites par Frédéric Adrian.

Le débat autour de l'« authenticité » et la « blackness » s'avère être un sujet récurrent lorsqu'on aborde les musiques populaires afro-américaines. Il fut particulièrement présent lors de la période de développement de cet ensemble d'esthétiques musicales qui furent plus tard réunies sous l'appellation « soul music ». Cependant, l'approche de ces répertoires justifie de façon plutôt sommaire le caractère tantôt « authentiquement noir » tantôt « inauthentique » (parfois qualifié de « blanchi ») de ces esthétiques musicales. Le plus souvent, le discours qui y est porté se résume à une opposition désormais habituelle et réductrice entre les labels Motown à Detroit et Stax à Memphis<sup>2</sup>.

---

1 Voir Portia K. Maultsby, « Soul Music : Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture » (1983).

2 Les esthétiques propres aux labels Atlantic et FAME studios (à Muscle Shoals) sont certes également mentionnées, mais sans être traitées de la même manière que les deux autres labels précités. Elles

De plus, elles considèrent d'emblée la musique soul des années 1960 comme porteuse des revendications nationalistes du « Black Power » et du mouvement des droits civiques, du point de vue du discours développé dans les paroles des chansons<sup>3</sup>. Il m'importait donc de relever ce qui, du point de vue des artistes et des musiciens et sur le plan esthétique, fait de la soul une musique authentique, sinon représentative, dans le champ des musiques afro-américaines.

Le plan de mon mémoire s'articule autour des trois parties suivantes : La première consiste à un point de définition général du terme « soul » (renfermant des significations fortes dans la communauté afro-américaine), sa situation dans le champ culturel afro-américain, puis du style musical portant le même nom depuis ses premiers développements officiels au milieu des années 1950. La partie suivante s'attache à l'étude des paramètres vocaux et instrumentaux caractérisant les interprètes et les musiciens de « soul music ». Nous tenterons ainsi d'expliquer en quoi ces éléments vocaux et instrumentaux sont associés à ce qui est appelé la « blackness » dans le large champ de la musique populaire américaine. Cette étude s'appuie principalement sur la méthode du commentaire d'écoute, ici appliquée à la chanson « *Soul Meeting* » (1968) du Soul Clan. Ce morceau s'inscrit effectivement dans un ensemble de productions musicales désignées sous le même titre et fondées sur des aspects communs associés à la « blackness ». Enfin, la 3<sup>e</sup> partie vise à expliquer les raisons de cette focalisation des discours sur l'« authenticité noire », ainsi que la position des artistes et musiciens à cet égard. Dans ce cadre, la notion plus spécifique de « personnage vocal » y est étudiée et appliquée à la vocalité des interprètes les plus importants de ce style musical, plus particulièrement celle d'Otis Redding<sup>4</sup>.

---

furent pourtant tout aussi importantes dans le champ de la musique populaire afro-américaine.

- 3 Ces mêmes commentaires visent à considérer par exemple la chanson « *Respect* » d'Otis Redding puis sa version par Aretha Franklin comme se situant dans cette même dynamique revendicatrice. Elle fait ici l'objet d'un amalgame direct avec le « Black power » et le mouvement des droits civiques, bien qu'Otis Redding n'y fasse pas directement référence dans sa chanson. Certains spécialistes considèrent cependant le bien fondé de cette thèse au prisme de la logique du « double langage » occasionné par le « signifying » décrit comme intrinsèque à la musique afro-américaine.
- 4 Cet interprète fut sans doute avec Solomon Burke celui qui fit référence le plus explicitement au concept de « musique soul ». Nous pouvons en juger par les titres de ses albums sortis dès 1964 à Stax, comportant presque tous le mot « soul ». Il fut d'ailleurs l'un des premiers dans le champ du rhythm and blues à qualifier sa musique de « chansons de soul ».

Les sources qui m'ont aidé à la réalisation de ce mémoire sont de diverses natures. Mes analyses autour des esthétiques vocales et instrumentales des artistes de soul sont naturellement le fruit de commentaires d'écoute personnels. Les chansons évoquées dans ce mémoire sont associées à des esthétiques musicales usuellement définies comme des branches individualisées de la soul. L'enjeu de ces écoutes était notamment de comparer l'emploi de différents procédés vocaux ou instrumentaux dans chacune de ces chansons ; cela m'a ainsi permis d'en dégager des éléments communs, ainsi que des subtilités de traitement d'une esthétique ou d'une chanson à l'autre. Afin de pouvoir évaluer chacune de ces esthétiques vocales et instrumentales, il m'a donc fallu couvrir un corpus important qui ne pouvait être délimité de façon stricte. C'est la raison pour laquelle la chanson du Soul Clan, « *Soul Meeting* » (1968) est la seule de mon corpus final dont j'ai pu faire une étude plus approfondie dans ce mémoire. Par ailleurs, il m'a fallu multiplier les commentaires d'écoute afin de saisir un éventail plus représentatif des différentes esthétiques réunies sous le nom de « soul music ». L'ensemble de ces commentaires fut donc effectué sous deux aspects : le premier étudié est celui de l'instrumental (dont les procédés instrumentaux, la gestion de l'harmonie, du rythme, du tempo et de la mélodie) ; le deuxième a trait à la partie vocale (les éléments de vocalité comme le phrasé, la gestion du tempo et du rythme, le timbre, les procédés d'ornementation). J'ai donc intégré les conclusions sur chacune de ces écoutes dans l'argumentaire de ce mémoire. Dans ce cadre, il m'a été impossible de fournir les partitions des arrangements originaux de ces morceaux , lesquels se sont révélés la plupart du temps inexistantes ou indisponibles. Les seuls arrangements existants sur ces morceaux sont quasiment tous des retranscriptions approximatives ou adaptées, parfois transposées dans d'autres tonalités. C'est pourquoi l'approche analytique de ces chansons, comme tout répertoire issu des musiques populaires, a pu uniquement être réalisée d'oreille.

Ce travail de recherche s'appuie en outre sur des extraits de travaux, d'articles scientifiques et d'ouvrages dont les auteurs traitent des aspects essentiels qui y sont évoqués. J'ai notamment fait référence à la traduction française de l'article de Philip Tagg, « Lettre ouverte sur les musiques 'noires', 'afro-américaines' et 'européennes' », ainsi que l'article de Denis-Constant Martin, « Gregory Walker et le singe roublard : La question de la création devant l'inexistence et la réalité de l'idée de 'musique noire' »<sup>5</sup>.

---

5 Ces articles sont parus en 2011 dans le numéro de la revue Volume ! autour des musiques « noires ».



J'ai également évoqué les théories développées par l'écrivain et musicien afro-américain Ralph Ellison dans ses essais, ainsi que l'article de Stuart Hall « Quel est ce 'noir' dans 'culture populaire noire' ? » (1995). Tous traitent effectivement des problématiques liées à la notion de « blackness » et aux échanges culturels qui sont à l'oeuvre dans la musique populaire afro-américaine depuis ses origines.

Hormis les chansons étudiées, les sources que j'ai exploité sont également de diverses provenances et reflètent le discours ainsi que la posture des interprètes autour de leur musique. En premier lieu, j'ai visionné des captations vidéos de concerts des interprètes de soul les plus célèbres : parmi ces vidéos, se trouvent par exemple des extraits de prestations d'Otis Redding en concert au festival de Monterey en 1967 et sur divers plateaux de télévisions de l'époque comme American Bandstand. C'est en effet ces performances vocales, instrumentales et chorégraphiques qui ont été décrites comme se conformant ou s'éloignant de caractéristiques associées à la « blackness ». J'ai également étudié des interviews de certains de ces artistes ou de leurs collaborateurs, dans lesquels ces derniers tiennent un discours direct sur certains de leurs morceaux et de leurs performances. Les questions raciales sont bien évidemment au centre de leur propos, étant donné le contexte de ségrégation dans lequel ils ont vécu.

La lecture de certains articles de magazines tels que Billboard ou Ebony m'a également permis de découvrir les représentations raciales de la presse américaine des années 1960 autour de la musique soul. Ces deux journaux offrent ainsi des éclairages différents à ce sujet, car ils se positionnent chacun des deux côtés de la « barrière raciale » mise en place par la ségrégation aux États-Unis : d'une part, les articles de Billboard s'avèrent révélateurs de la représentation de cette musique par de nombreux acteurs de l'industrie musicale dite « blanche » (ou plutôt américaine). D'autre part, le magazine Ebony s'adresse directement à un public afro-américain et déploie des articles traitant des divers aspects de la vie quotidienne et culturelle des Afro-Américains. Les musiques populaires telles que le jazz ou le rhythm and blues (et par la suite, la « soul music ») y sont naturellement évoquées. Elles y sont notamment analysées au prisme de théories et de prises de positions exprimées dans cette même communauté pendant les années 1960. Ces mêmes organes de presse furent ainsi à l'origine des points d'opposition qui jalonnent toute la réflexion menée autour de la musique soul, principalement l'opposition des productions de Motown et de Stax que j'ai évoqué précédemment. On

retrouve également la même dialectique à travers le discours des dirigeants de labels et des interprètes, confortant ainsi ces considérations.

Parmi les objectifs fixés pour cette recherche, je souhaitais étudier les combinaisons de procédés instrumentaux et des matériaux musicaux dans l'instrumentation des chansons de soul. En effet, au-delà de leur traditionnelle fonction d'accompagnement, les musiciens de studio jouèrent un rôle central dans la mise en place de chaque esthétique musicale et participèrent au pouvoir d'attraction de ce style. De fait, les productions de Motown, de Stax ou encore de Muscle Shoals (pour ne citer que les labels les plus connus) demeurent indissociables du jeu instrumental des Funk Brothers, de Booker T. & The MG's et des Swampers. Ces musiciens réalisèrent dans ces circonstances des syncrétismes entre des matériaux musicaux issus de traditions musicales traditionnellement opposées ( les dérivés du gospel, du blues, de la country, du jazz,...), dans des combinaisons différentes les unes des autres. Cependant, la progression de mon mémoire et les conseils de mon directeur de recherche, Emmanuel Parent, m'ont amené à centrer davantage ma réflexion autour de la vocalité des interprètes en lien avec l'instrumentation. L'aspect instrumental pourrait donc être éventuellement abordé dans le cadre d'un prochain travail de recherche.

Pour finir, je tiens à remercier mon directeur de recherche, Emmanuel Parent, pour son investissement et ses conseils avisés.

**1ère partie :**  
**« Soul Music » : points de définition**

## *Chapitre 1. Définitions des concepts « âme » et « soul »*

### *1.1 Situation du terme « âme » dans la culture occidentale*

Dans la langue anglaise, le terme « soul » désigne l'âme, c'est-à-dire le « principe de vie » qui n'est propre qu'à l'espèce humaine, dissocié du corps. Cet aspect a également été évoqué sous le terme de « souffle de vie » dans le domaine spirituel. Cependant, ce même mot dispose d'un champ sémantique très vaste, qui renvoie à une pluralité de sens<sup>6</sup> : en dehors de sa définition principale, il est d'abord employé pour exprimer des notions telles que la sensibilité ou l'humanité, voire l'originalité qui anime une personne. Par extension, il désigne l'ensemble des caractéristiques intellectuelles, morales et affectives de chaque être humain, situés au cœur de son psychisme et formant son « moi profond »<sup>7</sup>. Il est également désigné comme le siège de la pensée, de la conscience et de l'action.

Ce concept a également des répercussions sur sa terminologie dans le domaine des arts, où il désigne le « principe de la sensibilité, de l'imagination, de la création artistique ». Dans le domaine plus particulier de la musique et de l'oralité, l'âme renvoie à un jeu instrumental ou vocal où le sentiment, l'émotion et la sensibilité prédominent. Mais ce terme peut également s'appliquer à une sorte de vie intérieure qu'un artiste « imprime » sur sa création. Enfin, dans le domaine social, l'âme renvoie à l'« ensemble des manières de penser ou d'agir propres aux membres d'un groupe social et qui le caractérisent ».

---

6 Tous les points de définitions évoqués dans le texte sont tirés de la définition du terme « âme » sur le site du Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (source : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A2me>).

7 Voir la définition du mot « âme » sur le site Internet du dictionnaire Larousse (source : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/%C3%A2me/2760>)

## 1.2 Les concepts « soul » dans la culture afro-américaine

### 1.2.1 « Soul » comme concept sociologique et idéologique

Dans le langage afro-américain, le mot « soul » renvoie également à des sens multiples, mais associés. Indépendamment de la définition courante, il désigne en premier lieu un « concept exprimant l'identité culturelle et ethnique des Négro-Américains, leur fierté et l'affirmation de leur différence »<sup>8</sup>. Certains d'entre eux, ayant émigré du Sud des États-Unis vers les ghettos du Nord, étaient ainsi qualifiés de « soul brothers » ou de « soul sisters » par leurs pairs. L'emploi de ce terme, dans ce contexte, leur permet alors de manifester la fierté qu'ils éprouvent vis-à-vis de leur appartenance raciale et de leur culture.

Dans le cadre de la culture afro-américaine, cette acception ethnocentrée, populaire dans des ghettos tels qu'Harlem (désignée elle-même sous le nom de « Soul City»), est employée par des personnalités majeures. Jean-Paul Levet, auteur-conférencier spécialiste des musiques « noires », considère W.E.B. Du Bois (1868-1963) comme l'un des premiers intellectuels noirs à théoriser le concept de « soul ». Figure emblématique de la lutte pour les droits civiques, ce sociologue afro-américain a effectivement mentionné le vocable « soul » dans le titre de son ouvrage *Les âmes du peuple noir* (1903)<sup>9</sup>. Il emploie ainsi le terme d'« âme » pour désigner la singularité ethnique et humaine des Afro-Américains. Les théories de Du Bois ambitionnaient de rendre justice au « peuple » afro-américain en mettant en avant son caractère humain et les valeurs qui s'y rapportent, valeurs que le sociologue présente comme intrinsèques à sa nature « honnête »<sup>10</sup>. La généalogie de l'emploi du terme « soul » dans l'histoire de la culture américaine tend également à démontrer qu'il aurait ainsi été forgé par les esclaves, en réponse aux esclavagistes blancs des plantations qui leur déniaient toute existence d'âme. Ce déni d'humanité fut notamment évoqué par un ancien esclave appelé Reed, lequel a vécu à Hartsville dans le Tennessee et a été interrogé par la suite pour témoigner de la période de l'esclavage :

---

8 Voir Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk, le langage du blues, du jazz et du rap*, p. 359-361.

9 Titre original : *The Souls Of Black Folk*.

10 Voir la réédition du livre *Les âmes du peuple noir* traduit en français par Magali Bessonne, (Du Bois, 2004 : 194).

« Pendant l'esclavage, ils [les esclavagistes] enseignaient aux Noirs qu'ils n'avaient pas d'âme. Ils disaient que tout ce qu'ils avaient besoin de faire était d'obéir à leur maîtresse<sup>11</sup>. ».

Par la suite, le concept idéologique « soul » a été poursuivi et décliné par nombre des successeurs de Du Bois aux États-Unis et dans certains pays africains, notamment dans le courant de l'afrocentrisme. Dans le même temps, l'emploi direct du terme « soul » a été récupéré et popularisé par certains musiciens dans les années 1960, tels que James Brown, dans un même enjeu d'affirmation de la « blackness ». Cette démarche est notamment manifeste dans ses chansons « *Say It Loud (I'm Black And I'm Proud* » (1968) et « *Soul Power* » (1971). Elle recouvre des éléments qui concernent la plupart des aspects constitutifs de la culture afro-américaine : dans le domaine culinaire, la « soul food » désigne donc la cuisine noire du Sud importée dans les états du Nord par les descendants des esclaves des plantations et dont certains aliments comme l'igname évoquent leurs « racines africaines ». Cette tradition peut être lue comme un reflet du retournement par les Afro-Américains de leur propre stigmat, à travers la valorisation des bas morceaux de viande.

Dès les années 1960, le poète et écrivain LeRoi Jones (1934-2014) a mentionné plusieurs fois le vocable « soul » pour désigner « l'esprit africain » qui régirait toute la culture afro-américaine aux États-Unis. Selon lui, cet « ethos » africain serait perceptible à travers divers aspects qu'il désigne comme « noirs », tels que le potentiel émotionnel, les formes d'expressions collectives (très souvent improvisées) et la spontanéité<sup>12</sup>. Tous ces aspects seraient donc condensés dans ce que LeRoi Jones considère comme une expression fondamentalement collective qui serait unique aux Afro-Américains. D'une manière générale, nous pouvons situer la démarche intellectuelle de LeRoi Jones dans une logique similaire à l'afrocentrisme, dans la mesure où elle associe directement la culture afro-américaine à des « racines africaines ».

---

11 « *In slavery, they used to teach the Negro that they had no soul. They said all they needed to do was to obey their mistress.* » (cité par Andrea Sutcliffe, *Mighty Rough Times, I Tell You: Personal Accounts of Slavery in Tennessee*, 2000 : 24).

12 Parent, 2007 : 136

Ce mot « soul » peut également être associé à la notion d' « Atlantique noir », défini comme un lieu de syncrétisme des cultures noires au sein du système occidental. Ce concept a été théorisé par le sociologue et musicien Paul Gilroy dans son livre du même nom, publié en 1993. Toutefois, la traduction du mot « soul » par LeRoi Jones comme désignant l' « esprit africain » s'avère problématique d'un point de vue strictement sémantique. Dans son sens premier, le mot « soul » renvoie uniquement à l'âme, concept séparé de celui de l'esprit.

Ainsi, le qualificatif « soul » désigne essentiellement un ensemble des caractéristiques humaines et ethniques que détiendraient les afro-américains. En ce sens, il est considéré comme le maître mot de cette culture et comme une qualité qui garantirait aux « soul brothers » et aux « soul sisters » une « authenticité noire », une ethnicité désignée comme unique et singulière vis-à-vis du reste de la société américaine, en particulier euro-américaine. C'est notamment ce que Geneviève Fabre a souligné dans l'ouvrage collectif *En marge* (1971), traitant de l'évolution et du statut des minorités ethniques aux États-Unis pendant le XXe siècle. Elle attribue cette analyse à Charles Keil, ethnomusicologue qui a proposé cette théorie en 1966 dans son livre *Urban Blues* (1966). Cependant, Geneviève Fabre, ancien professeur d'études américaines à l'Université Paris II, relie le terme « soul » à un concept imprécis qui caractérise selon elle une vision idéalisée des Afro-Américains sur leur ethnicité, ainsi que leur aspiration à davantage d'humanité et de reconnaissance sociale. Selon elle, la mise en place de cette idéologie induit avant tout une séparation entre deux sphères sociales, celle des « Noirs » et celle des « Blancs » :

« Le concept de soul [...] est un concept vague, mal défini, qui désigne un idéal de négritude et d'humanité et s'applique surtout à cet émigrant des États du Sud désormais habitant du ghetto soul brother ; il affirme la supériorité des qualités du peuple noir sur les classes moyennes américaines. Le terme soul ne se borne pas à décrire, il implique un jugement de valeur et établit une sorte de dichotomie entre deux mondes. »<sup>13</sup>

---

13 Fabre, 1971 : 379

Si l'on prolonge et que l'on extrapole cette thèse, le concept de « soul » distinguerait ainsi la culture afro-américaine, considérée comme plus propice à l'humanité et à la fierté, de la société blanche, désignée comme raciste et responsable du passé d'esclaves des afro-américains, puis de la ségrégation. Ce positionnement idéologique a effectivement été l'un des moteurs principaux de la lutte des Afro-Américains pour les droits civiques, en particulier pendant les années 1960. Il est également au centre de toute la pensée afrocentriste développée pendant cette même décennie, parallèlement au développement du « panafricanisme » élaboré par W.E.B. Du Bois au début du XXe siècle.

Dans la même optique, le mot « soul » est également associé à un « potentiel d'action » des Afro-Américains et leur attitude face à la possibilité d'un changement de leur statut social aux États-Unis, pendant les années 1960. Cet aspect a été théorisé en 1964 par LeRoi Jones, dans son livre *Le peuple du blues* :

« Le passage de cool à soul est une forme d'agression sociale, un effort pour plaquer sur un ordre social 'dépourvu de sens' un ordre qui donnerait de la valeur à des éléments de l'existence jugés autrefois sans valeur et même honteux. Cool correspondait à une non participation, soul correspond à un 'nouveau' système, c'est une tentative de renversement des rôles dans la société grâce à une redéfinition des critères de valeur. »<sup>14</sup>

Dans cet extrait, l'écrivain évoque la création du « soul jazz » pendant les années 1950, à la suite du courant « cool » représenté par Miles Davis. Il affirme que dans le cadre du « cool jazz », les musiciens évitaient de faire référence à ce qui apparaissait aux yeux de la société blanche comme des attributs de leur « blackness », comme par exemple les inflexions du blues. C'est la logique inverse que les musiciens de « soul jazz » (style bénéficiant déjà du qualificatif de « soul music ») ont opéré dans leurs morceaux, notamment par l'emploi des procédés du gospel comme les « call and response » ou encore la traduction instrumentale du « shout » des prêcheurs. Le « call and response », en particulier, fut exploité dans nombre de morceaux associés à ce style. Nous pouvons ainsi évoquer le riff de « *Moanin'* » (1958) d'Art Blakey & The Jazz Messengers, construit sur un appel et réponse entre une partie monodique jouée en premier par le piano et une partie polyphonique de la section de cuivres, lui

---

14 Jones, 1964 : 312-313



répondant. Ce matériau peut être directement interprété comme la traduction musicale du chant d'un prêcheur, dialoguant avec les chœurs des fidèles de sa congrégation.

Selon Geneviève Fabre, il renverrait également à la déroute ressentie par la jeune génération de cette période face à ce même changement<sup>15</sup>. On retrouve également cette considération du mot « soul » comme symbole du mal de vivre des Afro-Américains dans le livre *Urban Blues* de Charles Keil. Selon lui, l'idée qui est à l'origine de cette « idéologie soul » (qu'il désigne lui-même sous le terme de stratégie) se résume au problème du manque d'estime de soi et la méfiance qui s'applique aussi bien envers les Blancs qu'envers les personnes de la même appartenance raciale.

« La situation qui a donné lieu à la stratégie soul ne nécessite vraiment pas d'élaboration. Prenez n'importe quel document traitant du problème noir et le message central, qu'il soit explicite ou implicite, sera le même : le problème de la haine de soi, le manque de confiance en soi – le manque de soi, pour cette question ; cela forme le thème omniprésent et terrifiant , et sa variante est une profonde méfiance envers les autres – aussi bien noirs que blancs. »<sup>16</sup>

Ainsi, nous pouvons constater que le mot « soul » et l'expression d'une « âme noire » (et donc d'une âme humaine) ont été placés au centre de la culture afro-américaine pendant le XXe siècle. Renfermant le mal-être et la soif d'humanité de la communauté noire, laquelle résonne particulièrement dans l'ambiance pleine de ferveur des congrégations, ils apparaissent comme un facteur décisif dans le développement de cette culture et les évolutions sociétales qui ont été progressivement préparées au XXe siècle, jusqu'à l'émergence de la lutte pour les droits civiques au milieu des années 1950. C'est à cette même période que le terme « soul » va prendre une importance plus manifeste dans le domaine de la musique populaire américaine.

---

15 Fabre, 1971 : 379.

16 « The situation which gives rise to the soul strategy really needs no elaboration. Pick up any document dealing with the Negro problem, and the central message whether explicit or implicit will be the same : the problem of self-hatred, the lack of self-esteem -the lack of self, for that matter ; these form of the pervasive and frightening theme, and the variation on it is deep-seated distrust of others – black as well as white. » (Keil, 1966 : 165).

### 1.2.2 Positionnement de « soul » dans la musique « noire »

Dans la musique afro-américaine, le terme « soul » apparaît dans de nombreuses chansons, à travers toute cette tradition musicale. Le pianiste et chanteur Ray Charles (1930-2004) en fait mention de façon récurrente dans ses chansons, comme par exemple dans le morceau « *A Bit Of Soul* » (1955). A la même période, ce terme a également été employé à travers le « soul jazz », l'un des « sous courants » du « hard bop ». Cette « sous branche » du jazz des années 1950, représentée entre autres par le batteur Art Blakey (1919-1990) et son groupe The Jazz Messengers, était fortement influencée par la musique des églises noires, en particulier le gospel. C'est ce même répertoire religieux qui a été plus tard décrit comme l'inspiration première du style musical des années 1960 qui a pris plus tard l'appellation de « soul music ». De nombreux commentateurs et artistes ont ainsi vu dans cette nouvelle musique l'expression de l'« âme noire », dans une logique d'association à des « racines africaines » qui est le fil conducteur de toute la culture afro-américaine. C'est notamment ce que souligne Portia K. Maultsby, professeur d'ethnomusicologie à l'Université de l'Indiana :

« Auparavant, ce terme [musique soul] avait été utilisé dans les titres des compositions et les noms des groupes, non seulement pour décrire le caractère 'près des racines' des chansons, mais également pour identifier la source de leur inspiration et un style de performance noire de groupes individuels. »<sup>17</sup>

L'autre acception courante du terme « soul » dans ce contexte renvoie à l'expression d'une extase spirituelle proche de celle transmise par les chanteurs de gospel et les prêtres aux fidèles des congrégations protestantes noires. Ce mot fait donc explicitement référence, à première vue, à une dimension spirituelle et religieuse<sup>18</sup>. C'est probablement l'une des raisons pour lesquelles il est même parfois inclus dans le nom

---

17 « *The term previously had been used in composition titles and group names not only to describe the 'from the roots' character of songs but also to identify the source of inspiration and a black performance style of individual groups.* » (Portia K. Maultsby, « Soul Music : Its Sociological and Political Significance in American popular Culture », « Journal of Popular Culture », p. 54).

18 Cet aspect a également été décrit par Geneviève Fabre dans un de ses livres : « *La spiritualité [soul] est le principe même de cette musique, à la fois stratégie et disposition d'être, démarche consciente et active qui s'efforce de transformer les anciennes contraintes en possibilités nouvelles.* » (Fabre, 1982 : 283)

de certaines formations afro-américaines de gospel. Nous pouvons ainsi citer le premier groupe du chanteur Sam Cooke, les Soul Stirrers. Ce nom, signifiant littéralement « les agitateurs d'âme », tirerait son origine d'une émotion dont l'un des spectateurs du groupe aurait fait part à son fondateur Roy Crain en 1926. Selon lui, la prestation vocale des interprètes lui avait « agité l'esprit » (« stirred his soul »). Ce phénomène, motivé par les interprètes et subi par le public des gospels, est également décrit sous le terme de « soul power », acception associée aux manifestations de l'âme et à l'énergie spirituelle attribuée à ces dernières.

Si le terme « soul » reste principalement associé aux spirituals et au gospel, il s'appliquerait également au blues, dans la mesure où le mot est placé au centre de la culture afro-américaine. La généralisation de cette esthétique vocale aurait eu des répercussions sur les pratiques musicales des bluesmen. Cette thèse est notamment soutenue par Charles Keil dans *Urban Blues*.<sup>19</sup>

On peut relever une évocation directe du terme de « musique soul » dans la chanson d'Arthur Conley, « *Sweet Soul Music* » (1967). Cette chanson fait partie des rares dont le titre désigne explicitement la « soul » comme un style musical à part entière. Après l'essor de ce style pendant les années 1960, cette acception a été récupérée en août 1969 par le magazine musical Billboard. Elle a ainsi remplacé le terme « R&B » (« rhythm and blues »), appliqué auparavant dans les charts à la musique populaire noire américaine. Dans ce cadre, la portée du mot « soul » semblait ainsi poursuivre le même enjeu de catégorisation de la musique populaire noire américaine par les industries musicale et journalistique, majoritairement dirigées par des représentants de la société blanche américaine. Selon Jean-Paul Levet, cette utilisation du terme « soul » aurait même été récupérée par l'industrie musicale pour désigner davantage un effet de mode qui signifiait « dans le coup »<sup>20</sup>. Ce point de vue est corroboré au sein même de

---

19 « *Ask any bluesman or fan straight out what the blues are all about, and the answer nearly always pivots on the word 'soul'. It would seem worthwhile, then, to milk this word for all its meaning, even though we must construct a catalogue of Negro culture to do so.* » / « Demandez directement à n'importe quel bluesman ou un fan ce dont parlent les blues et la réponse pivote presque toujours autour du mot 'soul'. Il semblerait donc intéressant de traiter ce terme pour toute sa portée (sa signification), même s'il faut établir un catalogue de la culture noire pour cela. » (Keil, 1966 : 165).

20 Voir Jean-Paul Levet, *Talkin' that talk*, p. 359-361.

l'industrie musicale, à travers les propos de Jerry Wexler, vice président d'Atlantic Records pendant les années 1950 et 1960 :

« [La soul music n'était] qu'une étiquette, (...) une invention sémantique. Ce n'était qu'une étape dans l'histoire de la musique, elle s'inscrivait au sein d'une évolution qui se poursuivait après elle. Finalement, ce n'était que du rhythm & blues. »<sup>21</sup>

L'assertion de Wexler est cependant critiquable, du fait qu'il vulgarisa lui-même l'emploi de l'étiquette musicale « rhythm and blues» en 1949, alors qu'il était journaliste au magazine Billboard. Quoiqu'il en soit, sa déclaration semble s'inscrire dans un discours qui a été porté sur la musique qualifiée de « soul », dans le but de minimiser l'importance de ce terme et sa portée dans la musique populaire afro-américaine. De manière paradoxale, ce même discours légitime à la même occasion la thèse d'un style individualisé sous le terme de « rhythm and blues». Cette expression fut alors employée pour désigner des productions différentes incluant aussi bien des chansons de « doo wop »<sup>22</sup> que d'autres morceaux qui ont été associés au rock and roll, du fait qu'ils étaient réalisés par des interprètes afro-américains. Cette même acception a été ensuite appliquée pour remplacer le terme de « race records » jugé trop discriminant par Wexler (Wexler, Ritz, 1993 : 77), mais continuait de désigner un classement de hit parade exclusif aux musiques produites par les Noirs. C'est pourquoi il semble avoir été rapidement adopté par les Afro-Américains par la suite, parfois au détriment de son équivalent euro- américain du rock and roll (ou du moins de la branche « rockabilly ») au milieu des années 1950.

Cette logique d'étiquetage racialisé des musiques populaires afro-américaines continua ainsi d'orienter la réception des répertoires américains populaires vers une démarcation ethniciante. Dans la continuité du « rhythm and blues », la musique « soul » fut ainsi présentée comme le reflet de la culture et des musiques populaires « noires » (afro-américaines) désignées comme uniques. L'enjeu était ainsi de dissocier les productions des artistes afro-américains du répertoire populaire national, lequel englobait alors les

---

21 Propos recueillis par Peter Guralnick (voir *Sweet Soul Music : rhythm and blues et rêve sudiste de liberté* : 13)

22 Courant de la musique populaire afro-américaine ayant émergé à la fin des années 1940 et caractérisé par des formations vocales inspirées des quatuors de gospel « jubilee singers ».

répertoires « pop » et, dans une certaine mesure, la musique « hillbilly ». Cependant, il semble qu'une partie des interprètes afro-américains ayant mené leur carrière dans ce cadre aient alimenté cette ethnicisation dans le but de s'adresser non plus seulement au public afro-américain, mais plus largement américain. Par la suite, nous pouvons observer que cette racialisation des musiques populaires afro-américaines a fait l'objet de contestations par certains artistes de rhythm and blues puis de soul, comme Stevie Wonder et Ray Charles. Désireux de voir leur musique reconnue comme entièrement américaine et non plus seulement comme des musiques « noires », ils estimaient que le terme « soul » faisait trop référence à leur couleur de peau et ne correspondait donc pas à leur spectre d'influences qu'ils revendiquent comme associé à la tradition musicale américaine.

Ainsi, le terme de « musique soul » n'est pas défendu de manière unanime du point de vue des artistes eux-mêmes et fait souvent l'objet de définitions plus ou moins floues. Dans une de ses interviews, le musicien et interprète Stevie Wonder associe cette appellation à l'expression des sentiments et à la notion de « feeling ». Cependant, il attribue cet aspect de l'expression musicale non seulement à la musique afro-américaine mais également à toute une partie de la musique populaire américaine et anglo-saxonne, y compris « blanche ». Ainsi, il cite les Beatles, Frank Sinatra et Johnny Mathis parmi les artistes qui expriment une sensibilité se rapportant à la « soul ». De fait, le multi-instrumentiste considère que le potentiel d'expressivité décrit comme l'essence de la « soul » dépasse les barrières raciales et les étiquettes musicales. Ainsi selon son point de vue, l'ensemble de la musique populaire américaine (qui est cependant d'inspiration très largement afro-américaine<sup>23</sup>) est régi par l'expression du « feeling », laquelle est réalisée de manière différente selon la personnalité de chaque artiste<sup>24</sup>.

Il apparaîtrait donc que ce même « feeling », considéré comme le fondement même de l'expression « soul », se retrouve également dans d'autres styles de la

---

23 C'est notamment ce que suggère le pionnier des cultural studies Stuart Hall dans son article « Quel est ce 'noir' dans 'culture populaire noire' ? » (Hall, 2008 : 300).

24 « *Les gens me demandent souvent : 'C'est quoi la soul ?'. La soul, c'est ce que tu ressens. La musique psychédélique possède de la soul. Johnny Mathis chante avec le feeling de la soul. Frank Sinatra aussi. Et les Beatles également. 'Eleanor Rigby' et 'Yesterday', à l'origine, expriment le feeling de l'église, du gospel, à leur façon qui est différente de celle d'un chanteur noir qui a passé son enfance sur les bancs de l'église. Les catégories peuvent vraiment tuer un artiste. Le concept de 'l'artiste noir' est une prison.* » (Wonder, Crittin, 2011 : 48).

musique populaire américaine d'inspiration afro-américaine. Aux yeux de certains artistes afro-américains formés au gospel, elle serait notamment perceptible à travers la vocalité du blues qui possède la même charge émotionnelle. C'est notamment cet aspect que met en avant la célèbre chanteuse de gospel Mahalia Jackson lors d'une interview donnée en 1958 :

« Ce que certaines personnes appellent le 'feeling du chant blues' est exprimé par l'Église de Dieu en Christ. Des chansons comme 'The Lord Followed Me' sont devenues si émotionnelles... qu'elles mènent presque à la panique. Mais le blues était présent avant qu'il soit appelé blues. Ce type de chansons est venu après les spirituals. L'ancien peuple priait Dieu parce qu'ils se trouvaient dans une situation d'oppression. Pendant l'esclavage, ils ont eu différentes sortes de blues [...] l'élément de base est le feeling 'soul'. Le même dans le blues comme dans les spirituals. Et aussi dans le gospel. C'est cela la musique soul.»<sup>25</sup>

Cette déclaration n'est pas sans évoquer la place centrale qu'ont occupé les negro spirituals, concentrant le « feeling soul », parmi les influences de certains bluesmen, de jazzmen ainsi que d'artistes de rhythm and blues. Parmi eux, des musiciens tels que Blind Willie Johnson ou Charlie Mingus ont été fortement influencés par les hymnes de ce répertoire religieux. Du reste, cette influence n'est pas si étonnante puisque le negro spiritual demeure la forme la plus ancienne connue dans l'histoire de la musique afro-américaine, après les « work songs ».

D'autres interprétations placent quant à elles la tradition musicale « soul » comme polarisée autour de la sexualité et ainsi construite autour d'une « érotisation du corps ». Cette connotation serait principalement exprimée à travers le timbre vocal des chanteurs et les rythmes de cette musique, invitant l'auditoire à la danse. C'est en outre ce que considère Kobena Mercer, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Yale :

« Parallèlement à la complexité émotionnelle des relations intimes, la sexualité est peut-être la préoccupation centrale de la tradition soul. Mais comme le suggère Chambers, la capacité de la soul à exprimer, comme forme culturelle, la sexualité, n'est pas tant à relier aux significations littérales des mots mais à la passion dans la voix du chanteur et la performance vocale [...] dans cette incitation à la danse adressée à l'auditeur, à devenir un participant actif à la texture de la voix, des mots et du rythme, la musique soul n'est pas seulement

---

25 « *What some people call the 'blues singing feeling' is expressed by the Church of God in Christ. Songs like 'The Lord Followed Me' became so emotional... [they] almost led to panic. But the blues was here before they called it blues. This kind of song came after spirituals. The old folk prayed to God because they were in an oppressed condition. While in slavery they got a different kind of blues [...] The basic thing is soul feeling. The same in blues as in spiritual. And also with gospel music. It is soul music.* » (cité par Ricks, 1977 : 139)

un propos sur la sexualité, mais elle est elle-même un dispositif musical pour érotiser le corps. »<sup>26</sup>

Cette description du pouvoir « érotisant » de la musique soul, quoique récurrente dans le contenu des paroles, semble ainsi contraster avec la dimension spirituelle et l'expression de l'âme qui lui sont attribués. La remarque de Kobena Mercer s'appuie cependant sur l'un des fondements de cette esthétique. En effet, de nombreux morceaux de soul semblent avoir été créés dans un même but d'invitation à la danse. Certains extraits de concerts filmés attestent que l'interprétation de ces morceaux s'accompagnaient parfois de performances dansées. Nous pouvons ainsi évoquer les passages télévisés d'Otis Redding, de Marvin Gaye, Sam Cooke et James Brown à l'émission *American Bandstand*, exclusivement consacrée aux modes de danse qui ont émergé aux États-Unis pendant les années 1960. De même, le groupe maison du label Stax, Booker T. & The MG's, a également interprété son morceau « *Green Onions* » (1962) dans les émissions *Shindig* et *Hollywood-A-Go-Go*, pendant lesquelles ils étaient accompagnés par la troupe de danseuses des *Shin-Diggers* et des *Gazzarri Dancers*.

Dans le même temps, la dimension érotisante de la soul est l'un des premiers aspects qui est décrit par les adeptes de cette musique et les musiciens qui l'ont appréciée. De son côté, le sociologue Paul Gilroy affirme que la mise en avant de cette dimension érotique est constitutive des cultures artistiques afro-américaines car développée progressivement par les artistes, « interférant » avec la conquête de l'émancipation raciale :

« La représentation conflictuelle de la sexualité a rivalisé avec le discours de l'émancipation raciale pour constituer le noyau interne des cultures expressives noires. Des stratégies rhétoriques communes, développées par l'intermédiaire d'un même répertoire de procédures énonciatives, ont contribué à mettre ces discours en interrelation. Leur association joue un rôle crucial, par exemple,

---

26 « *Along with the emotional complexity of intimate relationships, sexuality is perhaps the central preoccupation of the soul tradition. But as Chambers suggests, the power of soul as cultural form to express sexuality does not so much lie in the literal meanings of the words but in the passion of the singer's voice and vocal performance [...] In its incitement of the listener to dance, to become an active participant in the texture of voice, words and rhythm, soul music is not merely 'about' sexuality, but it is itself a musical means for the eroticization of the body.* » (Kobena Mercer, « *Monster Metaphors : Notes on Michael Jackson's Thriller*, » in *Welcome to the Jungle : New Positions in Black Cultural Studies* [New York ; Routledge, 1994], p. 39.

dans le vaste processus de sécularisation qui a produit la soul à partir du rhythm and blues, et qui subsiste aujourd'hui encore. »<sup>27</sup>

Mais il faut également rappeler que, loin d'être un paramètre exclusif de la musique soul, la danse reste avant tout un élément indissociable dans l'ensemble de la tradition musicale afro-américaine, notamment populaire. La dimension dansante de la soul s'inscrit alors dans une tradition qui a vu l'apparition de danses telles que le « cake walk » au début de l'histoire du jazz et le charleston pendant les années 1920. Au prisme de la logique afrocentriste, cet aspect pourrait être interprété comme une tentative de revenir aux « racines africaines » de la musique noire américaine. En effet, la dimension musicale, telle qu'elle est conçue dans les cultures africaines, apparaît comme étroitement liée au marquage d'une pulsation qui confère un caractère dansant à une pièce musicale. C'est notamment cet aspect qu'a mis en évidence l'ethnomusicologue Simha Arom, en particulier au sujet de la musique des pygmées :

« Pour désigner une pièce musicale, les Africains utilisent 'chant', même lorsqu'il s'agit de musique purement instrumentale ; ce terme peut donc être considéré comme l'équivalent de 'musique'. Or, pour qu'il y ait chant, il faut que la musique soit mesurée. C'est pourquoi seuls les chants qui obéissent à un étalonnage régulier du temps, qui sont 'dansables', relèvent du domaine musical. » (Arom, 2009 : 23)

Ainsi, la dimension dansante et plus largement corporelle semble constituer un aspect omniprésent dans les traditions musicales africaines. Dans un registre différent, cet aspect peut être possiblement associé au rapport similaire et étroit de la musique au corps dans le gospel, par exemple à travers les « ring shouts »<sup>28</sup>. Cette intégration de la danse dans la tradition « soul » peut être également considérée comme une autre forme d'expression par les Afro-Américains de leur âme, en complément des procédés vocaux et oratoires. Cet enjeu expressif expliquerait ainsi l'importance de la danse dans le champ religieux afro-américain, notamment via les danses rituelles des congrégations

---

27 Paul Gilroy, *L'Atlantique noir, modernité et double conscience*, p. 119.

28 Cette acception, selon Eileen Southern, désigne une danse circulaire effectuée par les fidèles des congrégations noires pendant les sermons (voir Eileen Southern, *The Music of Black Americans: A History*, New York: Norton, 2e édition. 1983)



comme les « ring shouts », et dans le domaine profane, comme les danses qui étaient exécutées dans les clubs noirs le samedi soir<sup>29</sup>.

### 1.3 L'élaboration des « musiques soul » : genèse et contextualisation

De la même manière que pour les racines de la musique noire, retracer les origines de la « soul music » s'avère être une entreprise complexe. En effet, comme pour la plupart des styles musicaux populaires, la mise en place de cette esthétique est redevable de nombreuses initiatives isolées d'artistes qui ont façonné ce nouveau style. La partie qui suit tente ainsi de dresser un panorama aussi représentatif que possible de l'évolution qui a permis l'émergence de la musique dite « soul » dans l'histoire de la musique afro-américaine.

La date la plus fréquemment citée sur ce point est celle de 1954. Les États-Unis vivaient alors dans un climat de ségrégation raciale, où les lois séparaient les « Noirs » des « Blancs » dans tous les aspects de la vie quotidienne. Cette même année, Elvis Presley sort la chanson « *That's All Right Mama* » qui sera considérée comme l'acte fondateur du rock and roll. Mais c'est également celle où, de l'autre côté de la barrière raciale, Ray Charles enregistre « *I've Got A Woman* » le 11 novembre à Atlanta. En créant ce morceau, sorti sur le label indépendant Atlantic Records, le pianiste-interprète noir opérait un procédé qui apparaissait comme subversif à cette époque, dans le domaine de la musique populaire afro-américaine : le schéma harmonique et la mélodie ont été empruntés à une chanson de gospel enregistrée la même année par les Southern Tones, « *It Must Be Jesus* »<sup>30</sup>. Cependant, le texte imaginé par Ray Charles ne célèbre non pas la figure du Christ mais l'amour charnel ressenti pour une femme. De plus, l'effectif instrumental utilisé est fréquent dans le registre du rhythm and blues : il est constitué d'un piano, une section de cuivres, une basse et une batterie. L'utilisation des procédés vocaux du gospel dans le cadre de cette chanson fera grand bruit parmi les Afro-Américains et également l'objet d'un scandale auprès des protestants de cette même communauté noire<sup>31</sup>. Il n'en demeure pas moins que ce syncrétisme du rhythm and blues et du gospel deviendra bientôt une des marques de fabrique de l'artiste qui

29 Ralph Ellison décrit les danses du samedi soir comme faisant partie des « formes sociales vivantes fonctionnant dans la communauté noire » (Ellison, 2003 : 297). Elles disposent donc, selon lui, de la même fonction rituelle que celle du « ring shout » et des cultures vocales religieuses protestantes.

30 Il s'agirait vraisemblablement d'une adaptation d'un chant spiritual intitulé « *I Got A Savior* ».

31 Charles, Ritz, 2005:188

poursuivit cette démarche avec succès jusqu'en 1959. Cette année, il récidive et crée lors d'un concert à Pittsburgh la chanson « *What'd I Say* », dans laquelle il réitère cette combinaison en incluant également le procédé de l'« appel et réponse » avec ses choristes les Raelettes.

Les premières chansons de Ray Charles créées dans cette veine sont donc très souvent considérées comme se situant à l'origine du style de la « soul ». Cette esthétique musicale, véritable synthèse entre ses influences des spirituals, du blues et du jazz, fut effectivement une grande source d'inspiration chez nombre de ses contemporains puis de ses successeurs. Cependant, d'autres initiatives se sont inscrites dans cette démarche, lui contestant ainsi le titre honorifique de « père de la soul ». En 1951, cette fusion avait été expérimentée par Clyde McPhatter, chanteur du groupe The Dominoes. Le 28 janvier de cette même année, ils enregistrent à Cincinnati la chanson « *Have Mercy Baby* », adaptation d'un ancien spiritual intitulé « *Have Mercy Lord* ». Au delà d'un simple remplacement de termes dans le titre<sup>32</sup>, on retrouve les mêmes éléments musicaux par lesquels Ray Charles s'est exprimé par la suite : les « appels et réponse » en alternance avec les autres chanteurs, les mélismes et une harmonie dérivée de celle des « gospel songs »<sup>33</sup>.

A la même période, deux autres chanteurs se sont également illustrés dans cette démarche, de façon très différente. Tout d'abord, nous pouvons évoquer les débuts musicaux de James Brown au sein du groupe The Flamous Flames, ancien groupe de gospel ayant évolué vers le rhythm and blues. La première chanson qui le révéla au public fut « *Please, Please, Please* », enregistrée le 4 février 1956 aux studios King de Cincinnati et sortie sur le label Federal. La performance de Brown sur cette chanson laisse apparaître des procédés vocaux issus des services des pasteurs protestants noirs, notamment le « shouting » et les sanglots utilisés quelques années plus tôt par Ray Charles dans « *I've Got A Woman* ». D'une manière encore plus significative, l'expression de la sensibilité émotionnelle y est exacerbée et lors des spectacles, elle est

---

32 Ce procédé, qui fut donc réutilisé par Ray Charles et les Dominoes, fut également réemployé par David Porter et Isaac Hayes à Stax. Ces derniers ont effectivement adapté la chanson gospel « *You Don't Know Like I Know (What The Lord Done For Me)* » pour la chanson de Sam & Dave, « *You Don't Know Like I Know (What That Woman Has Done For Me)* » (1966).

33 Voir l'article « Soul music » de David Brackett (The New Grove Dictionary of Music And Musicians , p. 756-759).

doublée d'une performance scénique véritablement frénétique. Tous ces aspects influenceront également de nombreux artistes des années 1960, non seulement afro-américains mais également dans le domaine de la musique populaire dite « blanche », tels que Mick Jagger des Rolling Stones.

Par ailleurs, les origines de la musique soul sont également liées à un enjeu pour les artistes noirs de conquérir les charts blancs pour que leur musique soit reconnue dans l'Amérique entière. C'est dans cette même entreprise que s'est illustré Sam Cooke dès le 1er juin 1957, date où il enregistre la chanson « *You Send Me* » aux studios Radio Records de la firme Keen, à Los Angeles. L'ancien chanteur des Soul Stirrers opère ainsi un changement de cap opposé à celui de ses débuts religieux, mais qui lui permettront de mettre à profit les talents qu'il a développés dans l'esthétique du gospel. S'en suit une série d'albums dont certains titres auront un succès notable, comme « *Wonderful World* » (1960). Le 30 janvier 1964, il enregistre aux studios de RCA à Hollywood la chanson « *A Change Is Gonna Come* », dont le propos dénonce la ségrégation raciale qui sévissait alors aux États-Unis. C'est l'une des rares qui démontre un aspect de la production de Cooke plus engagée dans ce contexte, incarnant l'espoir des Afro-Américains pour leur reconnaissance sociale à venir<sup>34</sup>.

Le début des années 1960 verra l'élaboration de plusieurs esthétiques qui ont plus tard répondu au nom de « soul ». A l'instar du rhythm and blues auparavant, c'est pour la majorité dans les labels indépendants qu'elles ont été développées. Parmi ces maisons de disques, le label Atlantic Records poursuit la dynamique commencée avec Ray Charles et produit d'autres artistes de rhythm and blues, parallèlement aux albums de jazz et de doo wop. De cette démarche ont découlé plusieurs succès qui contribuèrent à leur façon au développement de la première forme aboutie de la soul. On peut par exemple citer Ben E. King, ancien chanteur du groupe vocal The Drifters. Ce dernier inscrivit sa chanson « *Stand By Me* » (1962), inspirée de la chanson « *Stand By Me*

---

34 Il s'agit également d'une des premières chansons de cette tradition musicale évoquant la thématique de la ségrégation raciale, si l'on exclut les chansons « *Fable of Faubus* » (1957) de Charlie Mingus, brûlot contre les lois du sénateur du même nom et « *Strange Fruit* » (1939) de Billie Holiday, dénonçant les lynchages de Noirs américains dans les états du Sud. Avant cette composition, la thématique de la ségrégation semble absente à première vue de la production de Cooke. Cependant, nous pouvons interpréter le morceau « *Chain Gang* » (1960) comme une référence implicite à l'esclavage afro-américain.

*Father* » des Soul Stirrers et à la rythmique afro-cubaine, au sommet des charts de rhythm and blues en 1961.

C'est dans ce contexte qu'Atlantic Records a développé sa production de rhythm and blues et de soul. Créé à New York en 1947 par Ahmet Ertegün et Herb Abramson, le label connut un essor sans précédent dans le champ de la musique populaire dès 1959, largement dû au succès de « *What'd I Say* » de Ray Charles, ainsi que des albums des Drifters et des Coasters. Parmi ses nouvelles recrues, au début des années 1960, se trouve Solomon Burke. Ce chanteur de gospel et de rhythm and blues obtint son premier succès avec « *Just Out of Reach (of My Two Open Arms)* », une reprise d'un morceau de country de Stewart & The Arkansas Cowgirls, en 1961. L'année suivante, il sort la chanson « *Cry To Me* », composée par Bert Berns, qui le placera dans les premières places des charts de rhythm and blues. Son esthétique musicale, décrite comme une véritable fusion des éléments de la musique country et du rhythm and blues avec les techniques vocales du gospel, est souvent considérée comme la première à pouvoir être qualifiée de « musique soul ». Cet aspect fut d'ailleurs instrumentalisé par le co-directeur d'Atlantic, Jerry Wexler, qui baptisa le chanteur « roi du rock'n'soul », réutilisant ainsi ce terme à des fins lucratives. En dépit de cette anecdote, cet événement semble marquer le début de l'exploitation de l'esthétique soul nommée comme telle par l'industrie du disque, avant son estampillage par Billboard pour désigner les charts noirs en août 1969. Elle verra notamment émerger des artistes de premier plan, comme Aretha Franklin et Wilson Pickett.

Hormis le rôle central d'Atlantic en 1959, la plupart des théoriciens et des commentateurs ont distingué dans le corpus de la « soul music » deux tendances majeures : d'un côté la « southern soul » (« soul sudiste »), produite dans les villes des états du Sud des États-Unis, comme Memphis, et de l'autre la « northern soul » (« soul nordiste »), élaborée dans des villes telles que Detroit ou Chicago. A première vue, ces sous branches de la soul sont avant tout liées aux labels discographiques et aux zones géographiques à partir desquelles elles ont été diffusées. Parmi eux, figurent deux maisons de disques qui sont considérées comme les plus influentes et qui ont entériné cette distinction établie entre la « southern soul » et la « northern soul » : Motown et Stax Records, qui fut auparavant un label indépendant avant de bénéficier du soutien d'Atlantic Records dès 1960.

Le label Motown fut fondé en 1959 à Detroit par Berry Gordy, homme d'affaires qui fit auparavant carrière dans l'industrie automobile et la vente de disques de jazz. Faisant face au déclin de ce même jazz auprès de la jeunesse afro-américaine, alors plus attirée par le rhythm and blues, il nourrissait l'ambition de s'affirmer en tant que compositeur et producteur. C'est dans ce cadre que le groupe The Miracles, mené par le chanteur ténor Smokey Robinson offre au label son premier grand succès avec la chanson « *Shop Around* », à la fin de l'année 1960. Par la suite, y seront produits de nombreux chanteurs qui incarneront l'âme musicale de la scène soul de Detroit. La Motown a ainsi lancé les carrières de groupes masculins issus du « doo wop » comme les Temptations et les Four Tops. L'histoire de ce label sera surtout marquée par les carrières des formations vocales féminines (appelées également « girl groups »<sup>35</sup>). Nous pouvons ainsi citer les groupes Martha & The Vandellas, The Marvelettes et The Supremes, emmenées par la chanteuse Diana Ross. Ce monopole n'empêchera pourtant pas la firme de Berry Gordy de mettre en avant des vocalistes et des instrumentistes solistes talentueux tels que Stevie Wonder. L'esthétique musicale généralement attribuée aux artistes de la Motown est décrite comme un courant de la musique soul, alliant des éléments tirés de la musique de variété américaine avec les caractéristiques musicales du rhythm and blues et du gospel.

En 1957, soit deux ans avant Motown, fut créé à Memphis le label Satellite, renommé plus tard Stax Records, par ses fondateurs Jim Stewart et sa soeur Estelle Axton. Débutant par l'enregistrement de groupes de rock and roll et de « doo wop » comme les Veltones, ils intègrent par la suite à leur catalogue des artistes de rhythm and blues. Ainsi, leur premier titre dans cette esthétique sera « *'Cause I Love You* », enregistré en 1960 par Rufus Thomas et sa fille Carla. C'est suite au succès de cette chanson, découverte par Jerry Wexler, qu'un accord de distribution est signé entre Satellite Records et Atlantic en 1961, permettant au label de Memphis de voir ses disques diffusés à l'échelle nationale par l'intermédiaire du label d'Ahmet Ertegün. La véritable identité musicale du label Stax est attribuée aux artistes qui signeront les années suivantes, comme les groupes instrumentaux Les Mar-Keys et Booker T. & The MG's, composés de musiciens noirs et blancs Les artistes qui incarneront avec le plus de

---

35 Pendant la première moitié des années 1960, ces types de formations ont été expérimentés par le Brill Building, alors siège de la musique populaire blanche aux États-Unis. Les groupes les plus notoires à s'y être illustrés furent les Ronettes, avec la chanson « *Be My Baby* » et les Crystals, interprètes du morceau « *Then He Kissed Me* ».

succès cette esthétique se résumeront surtout aux figures d'Otis Redding, Eddie Floyd et au duo Sam & Dave.

Le style musical associé à ce label est alors celui de la « southern soul »<sup>36</sup>, courant opposé à la « northern soul » car présenté comme étant plus ancré dans la tradition musicale afro-américaine. Les instrumentations utilisées, inspirées en partie de la musique country, sont décrites comme étant plus « brutes », aux tempos souvent plus effrénés (mis à part dans les ballades) et aux cuivres plus présents et percussifs. A première vue, les profils vocaux des interprètes mettent également en avant une plus grande variété de timbres, exploitant très souvent la saturation et les habituels procédés vocaux du gospel comme le « preaching »<sup>37</sup>.

Il faut également évoquer l'importance des studios FAME, fondés également en 1959 par Rick Hall, Billy Sherrill et Tom Stafford à Muscle Shoals en Alabama. A l'instar des dirigeants de Stax Records, les producteurs de ces studios se désignaient comme promoteurs d'un courant de soul sudiste présenté comme authentique, un argumentaire proche de celui de Stax. C'est dans ces mêmes locaux que se dérouleront notamment une session d'enregistrement d'Aretha Franklin en 1967, précédée de Wilson Pickett qui y enregistrera sa reprise du « *Land of 1000 Dances* » de Chris Kenner.

Les principaux centres de créations de la musique soul semblent ainsi se résumer aux trois labels Atlantic, Stax et Motown. Cependant, d'autres maisons de disques ont occupé des places non négligeables dans le développement de ce style. Par exemple, nous pouvons citer Vee-Jay Records, label fondé en 1953 à Chicago et annonçant la logique de Motown, car dirigé par des Afro-Américains, Vivian Carter et James Bracken. Ils sortiront notamment le premier album du groupe vocal The Impressions, menés à leurs débuts par le chanteur Jerry Butler, puis par Curtis Mayfield. Le même label produira par ailleurs Billy Preston, pianiste et organiste virtuose dont les qualités

---

36 Nous pouvons préférer à ce terme celui de « Deep Soul », appellation renvoyant à la musique soul du « Deep South » (le « Sud profond ») ou celui de « Memphis Sound », désignant plus généralement la musique populaire américaine produite à Memphis. Ce terme « Memphis Sound » semble avoir été exposé pour la première fois dans la presse le 12 juin 1965 par Elton Whisenhunt, alors journaliste au magazine Billboard (voir Elton Whisenhunt, « Memphis Sound : A Southern View », Billboard, 12 juin 1965 : 6)

37 Terme désignant une vocalité construite autour d'une rythmicité du langage inspirée des prêches des pasteurs des congrégations noires protestantes. Cette technique avait influencé auparavant tout le courant du « soul jazz » pendant les années 1950 (Carles, Comolli, 2011 :1164).

d'improvisateur lui permettront plus tard de participer aux enregistrements et aux tournées d'artistes majeurs dans la musique populaire anglophone, tels que les Beatles et les Rolling Stones.

#### *1.4 Conclusion*

Dans cette partie, nous avons remarqué que le terme « soul » est employé dans la culture afro-américaine comme une référence à l'appartenance raciale « noire » des Afro-Américains. Autrement dit, elle renvoie à une ethnicité particulière, présentée comme fondamentalement distincte de l'ethnicité « blanche » qui était celle du courant dominant américain à l'époque de la ségrégation raciale aux États-Unis, particulièrement pendant les années 1950 et 1960. Cette même ethnicité, largement évoquée comme un élément structurant de cette culture, est également décrite comme ayant trait à des « racines » africaines lointaines. Cette référence fut notamment exploitée par LeRoi Jones dans sa théorisation de « soul » comme renvoyant à l'« ethos africain » qui traverserait toute la culture afro-américaine depuis les premiers temps de l'esclavage. Dans le domaine musical, il considère l'exploitation du caractère émotionnel (ou plutôt du lyrisme), des formes d'expression collectives et de la spontanéité comme des expressions de cette ethnicité.

Dans la culture afro-américaine, le signifiant « soul » désigne plus généralement une attitude à certains égards paradoxale, qui s'inscrit plus particulièrement dans le contexte socio-politique du mouvement de lutte pour les droits civiques dès les années 1950 aux États-Unis. D'un côté, il symbolise selon LeRoi Jones un militantisme destiné à rendre aux Afro-Américains le contrôle de leur existence sur le sol américain. Cet engagement fut effectivement utilisé par certains musiciens afro-américains pour porter des revendications sociales qui ont motivé le développement du mouvement de lutte pour les droits civiques dès le milieu des années 1950, mené principalement par Martin Luther King et Malcolm X. Mais dans le même temps, le mot « soul » renvoie également au désarroi ressenti par les Afro-Américains face à ce même changement de leur situation sociale, ainsi qu'une possible hésitation de la part de certains d'entre eux à s'impliquer fortement dans cette lutte. C'est ce qu'affirme notamment Geneviève Fabre dans l'ouvrage *En marge* :

« Tant que les barrières qui s'élevaient autour du ghetto étaient infranchissables, le Noir arrivait à trouver une sécurité résignée. Maintenant qu'on lui fait pressentir la possibilité de s'élever, il se sent dérouter, inquiet. Ce sentiment atteint plus l'homme que la femme, les jeunes que les vieux. La femme a toujours été plus proche de la culture dominante par son travail et ses responsabilités. Les hommes, plus marginaux, redoutent d'être appelés à jouer un rôle auquel ils ne sont pas préparés. Pour la génération la plus ancienne, ce changement longtemps attendu vient trop tard, mais il affectera la jeune génération. Soul exprime les problèmes et la solidarité de ces jeunes Noirs dérouterés par la situation ambivalente dans laquelle ils se trouvent. » (Ertel, Marientras, Fabre, 1971 : 379).

Dans ce cadre, l'expression du « feeling » comme élément émotionnel fondamental de la culture noire semble avoir été perçue de différentes manières, tant dans les milieux artistiques qu'intellectuels aux États-Unis et en Europe pendant les années 1960. Dans le contexte plus précis des droits civiques, cet élément fit en outre l'objet de deux interprétations opposées par Martin Luther King et Malcolm X, reflétant les divisions des Afro-Américains au sujet de leur place dans la société américaine et occidentale : D'un côté, Luther King semblait considérer que la musique soul, en particulier les morceaux de Motown, était le vecteur d'une intégration « émotionnelle » des Afro-Américains dans la société américaine, qui devait leur permettre d'être considérés comme des citoyens américains égaux aux américains blancs<sup>38</sup>. Le pasteur semblait donc donner du crédit au « crossover » et au succès des morceaux du label de Berry Gordy auprès des auditeurs blancs, phénomène qui défiait alors la séparation raciale imposé par la ségrégation. De l'autre côté, Malcolm X, dans son discours du 28 juin 1964, établissait une distinction nette entre la pratique musicale des Euro-Américains, qu'il décrivait comme reposant sur la fixation écrite de la musique via la partition, et les musiciens « noirs », qu'il considérait comme des génies improvisateurs inspirés qui exprimaient l'âme de la culture « noire ». C'est cette assertion que le tromboniste et universitaire George Lewis a cité dans son livre *A Power Stronger Than Itself* :

« Le musicien blanc peut faire une jam session s'il a une partition en face de lui.

Il peut faire une jam session sur quelque chose qu'il a entendu joué avant. Mais

---

38 Lors d'une interview accordée en 2015 au journal « The Washington Times », le dirigeant de Motown, Berry Gordy, a relaté sa rencontre avec Martin Luther King. Pendant cet entretien, ce dernier lui aurait déclaré que la musique de Motown « parlait vraiment d'intégration sociale, alors qu'il tentait d'amener à une intégration intellectuelle et politique » (Eric Althoff, « Gordy : Dr. King was on Motown's payroll », « The Washington Times », 3 décembre 2015 ; consultable en ligne sur : <http://washingtontimes.com/news/2015/dec/3/berry-gordy-motown-records-had-martin-lutherking-/>).



ce musicien noir, lui, il prend son instrument et commence à faire résonner des sons auxquels il n'avait jamais pensé avant. Il improvise, il crée, ça vient de l'intérieur. C'est son âme ; c'est cette musique soul. »<sup>39</sup>

Il faut rappeler que les théories de Malcolm X visaient à singulariser la place des Afro-Américains aux États-Unis, à l'instar de LeRoi Jones, et à dissocier leur culture du reste de l'Amérique. C'est pourquoi il proposait, au début de son engagement politique, une doctrine séparatiste associée au mouvement de la Nation of Islam, revendiquant la mise en place d'un « état noir » indépendant de la société euro-américaine.

Ces deux prises de position, ayant cependant en commun de donner de l'importance au caractère émotionnel et lyrique de la musique « noire », peuvent possiblement refléter la réception critique complexe de la musique soul pendant les années 1960. Cependant, l'accueil qui a été réservé à cette musique, auprès des auditeurs euro-américains et afro-américains, semble principalement marqué par ces deux interprétations : d'une part, une distinction d'une musique soul exclusivement « noire » et d'une musique « blanche » dans une logique communautariste (exposée entre autres par Malcolm X), d'autre part la conviction du caractère fédérateur de cette musique soul auprès de tous les Américains, dans un enjeu de cohésion sociale, correspondant à la pensée de Martin Luther King.

Enfin, l'expression du « feeling » soul est décrite par certains musiciens et théoriciens comme une qualité qui relèverait davantage d'un ensemble de facteurs dont l'appartenance à une région ou une zone particulière des États-Unis. L'écrivain afro-américain Lerone Bennett Jr., auteur d'un article consacré à l'idéologie « soul » publié dans le magazine *Ebony*, remarquait que certains musiciens pionniers du « soul jazz », à l'instar d'Horace Silver, décrivaient cette sensibilité au « feeling » comme une qualité non exclusive aux seuls artistes afro-américains et pouvant également se retrouver chez certains artistes blancs. Selon eux, la présence de ce caractère « soulful » serait davantage à relier à un environnement particulier, plus propice que d'autres au développement de la sensibilité « soul » sur le sol américain<sup>40</sup>. C'est donc l'articulation de cette tension entre la revendication de l'appartenance ethnique « noire » et l'identité

---

39 « *The white musician can jam if he's got some sheet music in front of him. He can jam on something he's heard jammed before. But that black musician, he picks up his horn and starts blowing some sounds that he never thought of before. He improvises, he creates, it comes from within. It's his soul ; it's that soul music.* » (cité par George Lewis, 2007 : 97).

40 Voir Lerone Bennett Jr., « The Soul of Soul », *Ebony*, décembre 1961, p. 116.

américaine des Afro-Américains qui semble s'être incarné par la suite dans la musique soul des années 1960 à travers divers paramètres vocaux et instrumentaux.

Comme nous l'avons démontré, la revendication d'un « ethos » noir est notamment affirmée à travers celle d'un supposé « esprit africain », soit l'équivalent afro-américain du « Geist » d'Hegel, que LeRoi Jones a mis au centre de toute sa théorie autour des musiques afro-américaines (Parent, 2007 : 137). Il décrivait ainsi l'histoire de la musique afro-américaine comme un mouvement d'éloignements et de rapprochements de ces « racines » africaines au gré de l'histoire de la condition des Afro-Américains aux États-Unis. S'appuyant sur ces théories, nombre de commentateurs ont décrit la musique « soul » comme l'un des styles musicaux faisant le plus appel à cette « âme noire ». Cependant, cette considération peut être aisément remise en cause si l'on considère la « composition ethnique » des instrumentistes et des artistes qui se sont exprimés dans ce style. Cela s'applique aux musiciens de la « deep soul » produite aux studios du label FAME, parmi lesquels les Swampers et le guitariste et chanteur Dan Penn. Tous sont effectivement des musiciens blancs « country » qui expriment une âme et adoptent un jeu tout aussi « soulful » que leurs collègues afro-américains. Ce paradoxe rend ainsi problématique la tentative de localisation et d'explication de la « blackness » développée entre autres par LeRoi Jones. Sa résolution doit alors s'appuyer sur une étude de la musique elle-même, principalement à travers les marqueurs vocaux et instrumentaux historiquement liés à la « blackness ». C'est à cette tâche que s'attachera la partie qui suit.

**2<sup>e</sup> partie :**  
**Les paramètres instrumentaux et vocaux de la**  
**musique soul**

Dans la tradition musicale afro-américaine, les aspects se rapportant à l'expression de l'esthétique « noire », autrement dit la « blackness », ont été placés au centre des interprétations et des commentaires. Intégrée progressivement dans la pratique musicale noire américaine jusqu'aux années 1950 et la création du « soul jazz », elle devient un élément de plus en plus central à partir des années 1960 avec l'émergence de la « soul music » puis du style funk<sup>41</sup>. C'est pendant cette décennie, en particulier les cinq dernières années, que la conception de l'identité « noire » fut revendiquée par les Afro-Américains, parallèlement au développement de la lutte pour l'égalité sociale et citoyenne entre Noirs et Blancs, par le mouvement des droits civiques (« Civil Rights Movement ») ainsi que du « Black Power ».

Dans cette seconde partie, nous tenterons d'étudier l'utilisation et l'agencement des traits culturels et musicaux associés à la « blackness », dans les chansons associées à la dénomination « soul music ». Il sera ici question de relever et d'étudier les éléments musicaux de la soul qui sont usuellement désignés comme des « marqueurs » de la « blackness » de ce style musical. Dans le même temps, cette démarche sera appuyée par la contextualisation de ces éléments d'un point de vue historique, culturelle, esthétique et sociologique.

## *Chapitre 2. La voix dans la musique soul*

### *2.1 Les éléments de la vocalité dans la musique soul*

Parmi ses spécificités musicales, la soul est caractérisée par une absence de profil vocal uniforme ou standardisé. La voix chantée étant un objet culturel et individuel, il serait effectivement impossible de la traiter sous un ou plusieurs schémas duplicables ou applicables à chaque artiste. Néanmoins, nous pouvons relever plutôt des procédés communs qui sont exploités dans ce style à des degrés divers et avec une fréquence variable. Dans son article « La voix chantée en popular music studies »<sup>42</sup> (2013), Catherine Rudent, professeur de musicologie des musiques actuelles à l'Université Paris

---

41 Cette revendication semble encore plus radicale dans le contexte de la musique funk. Les morceaux « *Say It Loud* » (1968) et « *Soul Power* » (1970) de James Brown s'inscrivent notamment dans cette dynamique. C'est d'ailleurs à la fin des années 1960 et au début des années 1970 que le terme « soul » explose en popularité dans la musique populaire afro-américaine.

42 RUDENT, Catherine, 2013, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies* (Paris-Sorbonne, OMF), n° 10, 2013, pp. 47-71.

3, relève cinq éléments constitutifs de la soul dont elle associe un certain nombre aux racines du gospel. En premier lieu, elle constate que les voix valorisées sont le plus souvent « de grande étendue », des tessitures qui permettent parfois aux interprètes de passer rapidement du registre grave ou medium au registre aigu.<sup>43</sup> Cette faculté est particulièrement manifeste dans le cas des chanteuses soprano ou mezzo soprano, telles que Martha Reeves ou Aretha Franklin et des chanteurs ténors comme Smokey Robinson, Aaron Neville ou Sam Cooke. Ensuite, elle distingue une omniprésence de la technique du « belting », procédé désignant une sollicitation extrême de la ceinture abdominale, favorisant l'expression d'une grande intensité vocale allant parfois même jusqu'au cri. L'écoute des chansons de soul permet effectivement de percevoir la centralité de cet élément dans les vocalités de la plupart des chanteurs de ce style : elle est ainsi particulièrement développée chez des interprètes tels que Wilson Pickett ou encore James Brown.

Parmi les paramètres vocaux de la soul, elle remarque une utilisation particulière du « vibrato »<sup>44</sup>, que les interprètes de soul « restreignent à des endroits choisis de la phrase musicale », contrairement à son utilisation généralisée par les interprètes d'opéra classique. De même, elle décrit ce « vibrato » comme étant de vitesse plus régulière et « modérée » que dans des styles vocaux tels que celui de la chanteuse Edith Piaf, dont le « vibrato » est plus « serré ». Ces éléments sont effectivement communs à la plupart des interprètes de soul, parmi lesquels Catherine Rudent évoque la chanteuse Aretha Franklin.

Puis elle relève une « utilisation expressive des contrastes de « mécanismes laryngés »<sup>45</sup> qui alternent au fil du discours musical selon la portée expressive souhaitée par l'interprète, à des moments clé du morceau. Parmi ces procédés, elle distingue

---

43 L'utilisation de cet élément semble différent d'un interprète à l'autre. Dans la vocalité des chanteurs Solomon Burke et Otis Redding, la voix de tête semble peu exploitée, tandis qu'elle l'est de façon récurrente par d'autres interprètes comme Marvin Gaye, Smokey Robinson et Curtis Mayfield.

44 Les chanteurs Arthur Alexander et Lee Dorsey semblent être les rares interprètes à négliger voire délaissé cette technique vocale. Dans le cas d'Alexander, cette inutilisation semble refléter sa forte influence de la musique country, dont le canon vocal est généralement dépourvu de vibrato (« straight tone »).

45 Ce terme désigne, selon Nathalie Henrich, professeur chargée de recherche au CNRS, une « configuration glottique » particulière, adoptée à un moment précis d'une performance vocale par des vocalistes hommes ou femmes. Pour plus de précisions à ce sujet, voir Nathalie Henrich, « Étude de la source glottique en voix parlée et chantée » (thèse de doctorat réalisée à l'Université Pierre et Marie Curie, Paris VI, 2001.).

l'utilisation du registre M2, soit la voix de fausset, qui est utilisée selon elle pendant les moments d'improvisation « vocalisée », lors desquels la mélodie est ornementée dans un but émotionnel. Nous pouvons notamment percevoir ce procédé dans des chansons comme « *Tell It Like It Is* » d'Aaron Neville (01 :17-01:22) ou « *I Was Made To Love Her* » (01:37-01:39) de Stevie Wonder. De fait, la voix de fausset est employée de façon récurrente dans le style vocal soul, devenant parfois même une marque de fabrique reconnaissable chez certains chanteurs ténors comme Smokey Robinson ou encore Curtis Mayfield des Impressions. Cette technique vocale, dont les origines dans la tradition musicale afro-américaine sont attribuées aux chanteurs de gospel<sup>46</sup>, fut ainsi transposée dans le champ de la musique populaire par des chanteurs tels que Ray Charles, par exemple dans « *I've Got a Woman* » (1954) ainsi que Jackie Wilson puis Marvin Gaye pendant les années 1960.

Par la suite, Catherine Rudent évoque le contrepoint vocal progressif par le chanteur principal de mélodies nouvelles « sur celles déjà entendues » et qui sont interprétées par les choristes ou l'effectif instrumental. Ce procédé, contribuant à l'expressivité à travers la superposition de timbres vocaux et/ou instrumentaux contrastés, était également utilisé auparavant par les chanteurs solistes des groupes de gospel. Nous pouvons notamment relever cet élément dans les chansons créées par le groupe The Five Blind Boys Of Alabama, telles que « *Oh Lord Stand By Me* » (1954). Dans le champ de la musique populaire, il a été exploité dans le cadre du rhythm and blues par Ray Charles, comme à la fin de chanson « *What'd I Say* » (1959). Par la suite, des artistes de soul ont réutilisé ce procédé, à l'instar de Stevie Wonder dans « *I Was Made to Love Her* » (1967)<sup>47</sup>. Enfin, elle relève comme caractéristique majeure de la vocalité soul la montée croissante de l'intensité de la chanson, procédé qui permet à la voix du chanteur principal de développer ses capacités vocales. Selon elle, ce procédé occasionne le plus souvent l'exploration plus ou moins progressive du registre aigu, l'inclusion « d'ornements vocaux de plus en plus nombreux et de plus en plus longs », des moments d'improvisations mélodiques et « l'utilisation de moins en moins verbale de la voix » allant parfois jusqu'à la déconstruction de l'ordre syntaxique du texte (Rudent, 2013 :

---

46 Voir le livret du coffret cd de la compilation « *Roots of Soul : 1928-1962* » (Frémeaux & Associés) rédigé par Bruno Blum : p. 9-10.

47 Ce contrepoint vocal semble utilisé en grande partie vers la fin des morceaux, correspondant le plus souvent à des parties en « *ad libitum* » qui semblent être une convention dans les chansons de gospel.

63).<sup>48</sup> Ce dernier aspect de la vocalité peut être associé directement à l'influence du chant gospel, qui privilégie notamment cette montée croissante de l'intensité vocale, la répétition de mots et l'emploi de mélismes, qui sont des éléments également centraux dans les sermons des pasteurs noirs des congrégations.

Nous pouvons ajouter d'autres éléments divers parmi les paramètres de la vocalité des interprètes de « soul music ». Cette diversité s'exprime surtout dans le spectre des timbres vocaux, qui comporte:

(1) des textures suaves, exploitées de façon dominante chez certains artistes de tessiture ténor comme Smokey Robinson au label Motown, Curtis Mayfield des Impressions et Aaron Neville des Neville Brothers. Cet aspect, associé le plus souvent à des tessitures de ténor (voire de « ténor lyrique léger » dans le cas de Smokey Robinson), répondait aux canons esthétiques de la culture dominante pendant les années 1960, qui étaient ceux de la pop urbaine occidentale des états du Nord<sup>49</sup>. Dans le même temps, ce timbre de voix apparaît comme étant un élément central de la vocalité des interprètes des quatuors de « soft » gospel de l'Après-Guerre et fut également exploité dans le cadre du développement du « crooning » et du « doo wop » pendant les années 1950.

Du côté des voix féminines, la douceur du timbre est également utilisée, mais semble l'être rarement de façon exclusive. Certaines chanteuses se sont cependant illustrées avec des timbres vocaux suaves, à l'instar de Diana Ross des Supremes. En effet, nous pouvons entendre sur ses enregistrements qu'elle semble ne jamais saturer sa voix et l'intensifie peu, ce qui la démarque ainsi des autres interprètes féminines de soul, y compris dans le cadre du label Motown. C'est notamment cet aspect qui la distingue de chanteuses telles que Martha Reeves, autre interprète du label Motown dont le style vocal fait davantage preuve d'agilité dans l'exploration des registres ainsi

---

48 La chanson « *Cry To Me* » (1962) de Solomon Burke en est un parfait exemple : en effet, Burke y interprète le premier couplet sur un timbre suave, puis prend davantage d'intensité et sature sa voix de façon expressive, vers la fin du deuxième. A la fin du morceau, il utilise également le bégaiement sur le mot « cry », aspect qu'on peut associer à la dimension non verbale évoquée par Catherine Rudent.

49 Le terme de « pop » désigne ici différentes esthétiques musicales urbaines, forgées pour la plupart dans les états du Nord des États-Unis, pendant les années 1950 et la première moitié des années 1960. Largement diffusées à l'échelle nationale sur les ondes radiophoniques à cette période, elles incluent notamment les productions des artistes du « Brill Building », tels que les Drifters, menés par Ben E. King en 1959 ou encore Neil Sedaka, interprète de « *Oh Carol !* » (1959).

que de puissance vocale<sup>50</sup>. Cependant, ce timbre vocal suave semble avoir été adopté par un certain nombre de chanteuses de soul, du moins jusqu'au milieu des années 1960. On retrouve ainsi ces textures vocales chez des interprètes de cette période, y compris sur les productions de Stax et de FAME Studios. Ce timbre clair fut ainsi caractéristique de la vocalité de Carla Thomas pendant les premières années de sa carrière à Stax. Nous pouvons effectivement l'entendre dans la chanson titre de son premier album, « *Gee Whiz, Look At His Eyes* » (1961).

(2) des timbres saturés, caractéristiques de chanteurs comme Wilson Pickett et Arthur Conley, caractérisant ce qui fut appelé les « dirty notes » par certains musiciens blancs de jazz. Ces timbres étaient utilisés afin de mettre en avant une supposée authenticité « noire », ou du moins une de ses représentations dans le domaine musical. Ces sonorités, selon l'écrivain et musicien de jazz Ralph Ellison, représentaient le timbre du blues présent dans le jazz traditionnel, à cette époque fortement associé par les trompettistes blancs de New York à une authenticité propre aux musiciens « noirs » :

« Quand je suis allé à New York, j'étais impressionné de trouver des trompettistes blancs qui travaillaient à développer ce qu'ils appelaient la couleur 'dirty'. Il y avait des gens qui pouvaient produire la couleur brillante associée à la trompette classique et j'ai enfin réalisé qu'ils essayaient de développer la voix du blues noir comme elle sonnait sur la trompette et le trombone. En d'autres termes, ils étudiaient la sonorité et la technique du jazz, des techniques qui étaient déjà bien connues et complexes, mais qui n'avaient pas été codifiées dans des livres. » (Ellison, 1995 : 310-311) <sup>51</sup>.

A la lecture de l'analyse d'Ellison, l'anthropologue et musicologue Emmanuel Parent affirme que l'emploi de cette sonorité « sale » renvoie à un enjeu propre aux musiques « noires » d'adopter un timbre radicalement différent des canons de la musique

---

50 Cette agilité vocale et ces inflexions gospel rapprochent la vocalité de Martha Reeves de celle d'Aretha Franklin. Ayant assisté à l'une de ses performances dans une église de Detroit, elle la cite dans une interview de la radio WGBH comme ayant été sa principale inspiration pour sa carrière dans l'industrie du disque (source : Chicago: "Rock and Roll; Respect; Interview with Martha Reeves [Part 1 of 2]," WGBH Media Library & Archives, accessed April 16, 2018, [http://openvault.wgbh.org/catalog/V\\_E841408868F24736BC6597230D8EC462.interview+WGBH](http://openvault.wgbh.org/catalog/V_E841408868F24736BC6597230D8EC462.interview+WGBH)).

51 « *When I got to New York, I was amazed to find white trumpeters working at developing what they called a "dirty" tone. These were men who could produce the brilliant tone associated with the classical trumpet style, and I came to realize that they were trying to develop the Negro blues voice as it sounds on the trumpet and trombone. In other words, they were studying the voicing and technique of jazz, techniques that were already well-rounded and complex but which hadn't been codified in textbooks.* ».



européenne<sup>52</sup>, c'est à dire des sonorités claires tant sur le plan vocal qu'instrumental. Il associe ce positionnement à une logique de « retournement du stigmaté » manipulée par les Afro-Américains depuis l'esclavage, étant eux-mêmes considérés par les Euro-Américains comme des êtres « sales » (« dirty »). Le timbre vocal ici utilisé se caractérise donc par l'utilisation de « sonorités sales » et « impures ». Jean-Paul Levet les décrit quant à lui comme se résumant à des « bruits parasites, notes qui dérapent et s'infléchissent » (Levet, 2010 : 141). Dans la musique soul, on retrouve ce timbre généralisé à travers la vocalité de James Brown qui semble exacerber progressivement ce procédé, depuis ses débuts en 1956 où cette caractéristique semblait moins présente jusqu'au milieu des années 1960 où il devient un élément central de sa vocalité. Cet élément est également majeur chez Wilson Pickett, lequel le développera davantage dès le milieu des années 1960 après sa signature comme artiste solo à Atlantic Records.

Parmi les chanteuses de rhythm and blues et de soul des années 1960, certaines d'entre elles adoptaient des vocalités privilégiant l'intensité vocale, parfois la saturation du timbre propre au « shout ». Ce fut notamment l'une des caractéristiques d'interprètes telles que Tina Turner.

(3) des timbres alternant des moments de saturation et de suavité. Il s'agit du profil vocal le plus fréquent chez les chanteurs de soul et un aspect qu'on retrouve notamment dans la vocalité d'Otis Redding, de Solomon Burke et de Sam Cooke. Du côté des voix féminines, Etta James fut l'une des chanteuses ayant le mieux exploité cet aspect, notamment dans sa chanson « *Something's Got A Hold On Me* » (1962).

Christophe Pirenne, dans son livre *Une histoire musicale du rock*, évoque notamment l'omniprésence de cette alternance de timbres :

« La seconde singularité de la soul vient des timbres vocaux. Les chanteurs en utilisent une grande variété qui va du cri au simple souffle en passant par les

---

52 « On parle aussi des "dirty notes" (le son sale en français), pour évoquer la recherche d'un son saturé, en guise de signature. Avec le son violent de la guitare électrique, avec le rock ou encore la trompette wah-wah du jazz des années 30 qui, grâce à une sourdine, donne un effet acoustique très particulier qu'on retrouve dans l'orchestre de Duke Ellington ou même différemment chez Miles Davis, la musique noire prend ses distances avec le son classique produit par l'Europe. » (article Europe 1, « La 'musique noire' existe-t-elle vraiment ? », 6 mars 2014, source : <http://www.europe1.fr/musique/la-musique-noire-existe-t-elle-vraiment-1906775>, consulté le 16/04/2018)

inflexions les plus râpeuses ou les plus gazouillantes. Ces timbres ne s'excluent pas. Ils se juxtaposent et la plupart des chanteurs passent sans cesse de l'un à l'autre. »<sup>53</sup>

Le traitement du « cri » (« shout ») et de l'esthétique « dirty », même s'ils tiennent lieu de procédés communs dans la soul, semble différent d'un chanteur à l'autre. Comme cela a été évoqué précédemment, ce paramètre semble utilisé dans sa dimension la plus extrême et systématique par James Brown, ainsi que chez des chanteurs tels qu'Arthur Conley et Wilson Pickett. Mais nous avons également remarqué que, comme le décrit Christophe Pirenne, la plupart des artistes de soul, aussi bien dans la « southern soul » que la « northern soul », alternent la saturation de leur timbre vocal avec des moments de suavité. C'est notamment le cas de Marvin Gaye, Solomon Burke ou encore de Sam Cooke. Cette alternance est utilisée de manière variable selon les artistes et les styles de chansons qu'ils interprètent. Otis Redding et Solomon Burke, par exemple, alternent de façon récurrente et significative le registre suave avec une vocalité saturée. Chez Redding, le registre suave est généralement privilégié pour exprimer la sensualité, tandis que le registre saturé est surtout employé afin de renforcer l'expressivité. C'est notamment ces ressorts qu'il utilise dans les ballades comme « *These Arms Of Mine* » (1962). Solomon Burke, quant à lui, utilise les mêmes procédés non seulement pendant ses ballades, mais également dans des morceaux de tempo moyen comme « *Down In The Valley* » (1962).

Ce procédé est également observable chez certains artistes s'étant illustrés dans des styles associés à la « northern soul ». Par exemple, le chanteur Marvin Gaye y a très souvent recours dans des chansons comme « *I Heard It Through The Grapevine* » (1968). En dépit de son association à un idiome pop occidental du fait de son appartenance au label Motown, ce détail pourrait permettre de le situer dans la lignée directe de la tradition vocale afro-américaine, notamment celle du gospel dont il semble avoir hérité comme nombre d'artistes du même style. Cependant, certains aspects de sa vocalité semblent plus spécifiquement axés sur les procédés du « crooning ». A l'instar des interprètes vedettes de ce style vocal, la vocalité qu'il adopte sur son premier album « *The Soulful Moods of Marvin Gaye* », est marquée par une « utilisation prudente des

---

53 Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, 2011, p. 96.

variantes rythmiques et mélodiques »<sup>54</sup>, qui entre en contraste avec la prosodie plus fluctuante du « preaching ». C'est dans ce même style « crooning » qu'il a ainsi voulu s'illustrer avant de signer au label Motown<sup>55</sup>. En effet, il a confié lors de certaines interviews avoir été marqué par le style de chanteurs tels que Frank Sinatra, interprète italo-américain associé à la tradition de la pop euro-américaine de Tin Pan Alley, ainsi que Nat King Cole, pianiste et chanteur afro-américain qui s'est illustré dans un style plus tard qualifié de « jazz cocktail », également associé au « crooning »<sup>56</sup>.

Il faut également mentionner que Nat King Cole fut, avec Louis Jordan (1908-1975), l'un des premiers artistes afro-américains de musique populaire à obtenir un large succès auprès d'auditeurs blancs dès 1948 avec le titre « *Nature Boy* ». Cette percée opérée par Nat King Cole auprès du public blanc dès la fin des années 1940 a été usuellement qualifiée de « crossover ». Ce succès grandissant auprès des auditeurs blancs toucha progressivement d'autres artistes afro-américains, devenant dès les années 1940 une sorte de « tradition » dans la musique populaire américaine. Ce phénomène profita ainsi à d'autres artistes de la décennie suivante tels que Fats Domino dès 1955 avec « *Ain't That A Shame* », Sam Cooke dès 1957 avec « *You Send Me* », puis Ray Charles en 1959 avec « *What'd I Say* ». C'est dans ce même contexte et compte tenu de ces précédents succès, que Berry Gordy a structuré la stratégie commerciale du label Motown autour du « crossover », dont Marvin Gaye a pu profiter dès le milieu des années 1960.

A cet égard, il est intéressant de souligner que la vocalité « crooning » et l'influence de Nat King Cole sur le courant américain dominant (dit « mainstream ») a retenu l'attention de nombreux artistes afro-américains qui étaient désireux d'élargir leur audience aux auditeurs blancs et d'être parfaitement intégrés dans l'industrie du disque. Parmi ces successeurs, on compte notamment la présence de Ray Charles, de Chuck

54 « Crooning also involved certain stylistic traits: sliding into notes rather than attacking them squarely on pitch, the careful use of rhythmic and melodic variants (especially the mordent), and an anodyne, understated expression. » (source : Howard Goldstein, 'Crooning', Grove Musical Online : <https://doi-org.distant.bu.univ-rennes2.fr/10.1093/gmo/9781561592630.article.06867>)

55 L'album « *The Soulful Moods of Marvin Gaye* », en effet, est presque entièrement composé de reprises de standards de jazz et Marvin Gaye y exploite pleinement la vocalité « crooning » pré-citée. Cependant, il adopte ensuite un registre vocal plus ancré dans le gospel sur son opus suivant « *That Stubborn Kinda' Fellow* » (1962), qui a marqué le début de sa carrière dans la musique soul.

56 Source : Michael Coroan, *All Over the Map : True Heroes of Texas Music*, Denton : University of North Texas Press, p. 83 : « [Nat King] Cole was an influential piano player [...] in a cocktail jazz trio with guitarist Oscar Moore of Austin. » (« [Nat King] Cole était un pianiste influent d'un trio de cocktail jazz avec le guitariste Oscar Moore originaire d'Austin. »).

Berry et bien sûr celle de Marvin Gaye qui enregistra en 1965 un album de reprises de Cole. Dans le même temps, le style vocal de Sam Cooke semble avoir influencé de façon significative l'éducation musicale d'une génération entière de chanteurs soul, dont Marvin Gaye fait partie. Son style vocal, qu'il a exploité dans une carrière religieuse puis « pop », peut être également associée au même registre du « crooning »<sup>57</sup>, dont la vocalité de Cooke emploie effectivement certains procédés. Nous pouvons supposer que cet élément a pu faciliter le « crossover » de Cooke puis des interprètes qui semblent avoir marché dans ses pas. Lors des ballades, le rythme de la prosodie de Sam Cooke suit effectivement une régularité métrique qui fait cependant des concessions à des contretemps, des accélérations et des ralentissements rythmiques, voire des allongements des valeurs rythmiques sur les notes expressives. Son timbre vocal, tout en restant suave, présente par moments une légère saturation sur ces mêmes notes expressives, très souvent interprétées en voix de fausset. Certains de ces aspects seront presque imités par les interprètes qui se sont réclamés de l'héritage musical de Sam Cooke, dont Otis Redding. C'est pourquoi on peut remarquer, par exemple, que les vocalités de Cooke et de Redding apparaissent à l'écoute comme approchantes, sur certains aspects comme les répétitions, la légère saturation du timbre lors des moments en voix de tête et dans la conduite mélodique.<sup>58</sup>.

Cette assimilation du « crooning » s'exprime donc principalement à travers des éléments d'ordre rythmique, parmi lesquels une maîtrise quasi parfaite du rythme de la prosodie. La plupart du temps, ces éléments suivent la régularité métrique du discours musical de l'accompagnement instrumental (et éventuellement vocal dans le cas d'accompagnements de choristes). Sur ce point, nous pouvons donc constater que ce type de vocalité, associé aux esthétiques urbaines comme la « northern soul » et la « sweet soul »<sup>59</sup>, diffère de celui mis en avant par d'autres chanteurs considérés comme

---

57 Il faut également rappeler que Sam Cooke a également enregistré puis interprété des standards de Broadway, dont certains furent popularisés par Nat King Cole pendant les années 1940 et 1950. Y figurent notamment les reprises de « *Blue Moon* » de Rodgers and Hart et « *Summertime* » de George Gershwin.

58 Cela apparaît notamment sur leurs reprises respectives du standard de Broadway « *Try A Little Tenderness* » et de la chanson de gospel « *Amen* ». Etant donné que ce dernier titre fut interprété de manière différente par d'autres artistes de soul contemporains, tels que les Impressions en 1964 (voir l'album « *Keep On Pushing* »), nous pouvons supposer que son interprétation par Redding est largement inspirée de la version que donna Cooke pendant son concert au Copacabana.

59 Le terme de « sweet soul » est utilisé par Christophe Pirene (Pirene, 2011 : 95) et John Covach, professeur de musique et directeur de l'Institut de musique populaire à l'Université de Rochester aux États-Unis. Il désigne les chansons considérées comme les premières productions de « soul music », notamment celles de Ben E. King lors de sa carrière avec les Drifters puis en solo. Il caractérise ainsi

« ruraux », notamment ceux de « southern soul ». De fait, les inflexions de ces derniers, si elles suivent la régularité métrique du discours musical, paraissent s'en éloigner lors des moments d'expressivité. Cette mise en valeur générale de l'aspect rythmique dans la vocalité de la soul<sup>60</sup> peut, dans une certaine mesure, être rapprochée de l'aspect de rythmicité parfois décrit comme l'un des éléments fondateurs du style vocal « preaching » utilisé par les pasteurs.

A l'écoute des morceaux des différents artistes de soul, nous pouvons remarquer que la prosodie est gérée de façon différente selon les artistes : Dans les styles urbains, elle apparaît comme plus fluide et maîtrisée chez des chanteurs comme Ben E. King, Sam Cooke et la plupart des interprètes de la Motown, lesquels suivaient principalement le rythme de la chanson et le riff<sup>61</sup>. Chez les chanteurs de « southern soul », elle semble plus impulsive car fluctuante et joue sur les contretemps, les retards et les accélérations, comme c'est le cas d'Otis Redding. Cet entrecouplement constitue un point commun avec la vocalité blues et est également utilisée dans le gospel, comme par exemple dans les morceaux des Dixie Hummingbirds. Cependant, on peut relever des exceptions notables d'interprètes de « southern soul » dont la vocalité est strictement régie par une régularité métrique. C'est par exemple le cas de William Bell dans la chanson « *You Don't Miss Your Water* » (1961), ou encore de Solomon Burke dans la plupart de ses enregistrements réalisés à Atlantic entre 1962 et 1968.

---

un style musical considéré comme plus sophistiqué que la « southern soul » développée à Stax et Muscle Shoals.

60 Cette rythmicité semble parfois radicalisée à travers l'utilisation d'une dimension percussive. C'est notamment l'un des éléments principaux de la vocalité de James Brown, accentué par son « refus de la tenue » qu'évoque Catherine Rudent dans son article.

61 Dans le cas de la musique de Motown, les interprètes réalisaient leur performance vocale en fonction du « hook ». Ce terme désigne un riff ou motif mélodico-rythmique employé comme « accroche » musicale et qui rythmait tout le morceau. Les « hook » constituent surtout la trame de la plupart des chansons de Motown qui, pour beaucoup, furent composés par l'équipe de compositeurs réunissant les frères Eddie et Brian Holland ainsi que Lamont Dozier. Parmi ces chansons figurent notamment « *Ain't Too Proud to Beg* » (1966) des Temptations ou encore « *This Old Heart of Mine* » des Isley Brothers, enregistré la même année.

### Ch. 3 *L'improvisation et l'esthétique « soulful »*

Contrairement au jazz, la soul ne bénéficie pas du statut de musique d'improvisation. En effet, sa principale spécificité est davantage vocale qu'instrumentale, l'effectif instrumental ayant surtout vocation d'accompagnement en soutien de la ligne vocale. Les parties jouées par les instrumentistes apparaissent donc comme rarement indépendantes de la ligne vocale, ce qui laisse a priori peu de place à l'improvisation.

Conformément à la théorie développée par Malcolm X dans son discours précédemment évoqué, l'une des autres acceptions du terme « soul » dans la musique afro-américaine renvoie à l'improvisation. En effet, lors des « jam sessions » et des concerts, certains instrumentistes, lors des moments d'improvisation, passaient le relais à d'autres musiciens par l'injonction « *Tell your soul* » (« *Raconte ce que tu es* »). Si l'on considère de manière sérieuse cette interprétation, le terme « soul » semble caractériser l'expression par chaque interprète de sa personnalité musicale, à travers son jeu instrumental ou vocal, au moyen de solos et de l'improvisation. Ainsi, la « soul music », en association avec sa connotation sacrée, pourrait désigner un style musical populaire afro-américain dont l'enjeu pour les interprètes est d'affirmer leur personnalité. C'est notamment ce même aspect qu'évoque le saxophoniste de jazz, Milt Jackson, lequel a collaboré avec Ray Charles dans l'un de ses albums :

« La soul [...] est ce qui vient de l'intérieur ; c'est ce qui se manifeste quand votre intériorité s'exprime. C'est un aspect du jeu qu'on ne peut pas apprendre dans les livres et les études. Dans mon cas, je crois que ce que j'ai écouté et ressenti dans la musique de mon église... est ce qui a le plus profondément influencé ma carrière musicale. Tout le monde veut savoir où j'ai trouvé ce style funky. Eh bien, il vient de l'église. La musique que j'entendais était libre, décontractée, improvisée – la soul. »<sup>62</sup>

Nous pouvons remarquer que cette dimension individualisante de ce style musical constitue un élément commun avec d'autres esthétiques afro-américaines, en particulier le jazz. Le musicien Paul Gilroy, dans son livre *L'Atlantique noir*, a notamment cité à ce

---

62 Cité par Gerri Hirshey, *Nowhere to run : étoiles de la soul music et du rhythm & blues* : p. 107.

sujet l'écrivain Ralph Ellison, également musicien. Ce dernier affirmait dans son recueil d'essais *Shadow and Act* (1964) :

« Le véritable jazz est un art d'affirmation individuelle au sein d'un groupe et contre ce groupe. Chaque instant du jazz véritable (...) jaillit d'une lutte dans laquelle l'artiste met tout le monde au défi : chaque envolée d'un soliste, ou improvisation, représente (comme la toile du peintre) une définition de son identité : en tant qu'individu, en tant que membre d'une collectivité et en tant que maillon de la chaîne de la tradition. »<sup>63</sup>

Cependant, à la différence des jazzmen qui exprimaient principalement leur personnalité à travers le jeu instrumental, l'enjeu d'expression de soi dans la soul semble passer davantage par l'aspect vocal. Resituée dans l'histoire de la musique afro-américaine, cette interprétation de l'expressivité « soul » pourrait faire écho à l'enjeu d'affirmation de la « blackness », dans le contexte de la lutte pour les droits civiques. Cependant, cette hypothèse n'est que partiellement valide car cet enjeu est également présent dans les autres styles musicaux afro-américains. Pendant les années 1950, cette injonction d'affirmation de la personnalité était déjà utilisée par les jazzmen et les artistes de rhythm and blues. Nous pouvons citer par exemple la chanteuse Willie Mae « Big Mama » Thornton (1926-1984) qui lançait parfois « *Play your soul !* » à son saxophoniste lors des moments de solo, comme dans la chanson « *Little Red Rooster* » (1965)<sup>64</sup>. Auparavant, cet enjeu était également exprimé de façon relative dans le blues, dans la mesure où les artistes y exprimaient leurs douleurs personnelles.

Jusqu'à récemment, l'improvisation a été considérée comme l'un des éléments qui conférait une authenticité « noire » aux musiques afro-américaines, notamment le jazz. Cependant, cette idée a été fortement remise en cause, notamment par le musicologue britannique Philip Tagg dans sa « Lettre ouverte sur les musiques "afro-américaines", "noires" et "européennes" » (1987). Dans cet article, Tagg déconstruit le point de vue selon lequel cette dimension musicale serait plus fréquente dans la musique noire américaine que dans le répertoire européen classique, et par conséquent propre à la musique noire. Il relie cette théorie à une séparation idéologique mise en place d'une

---

63 Cité par Paul Gilroy, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, 1993 : 113-114.

64 Voir la notice « Play your soul », Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk* : p. 361.

part par les défenseurs de la tradition classique européenne, partisans d'une fixation de la partition des grandes œuvres dans le temps (donc « intouchables ») et d'autre part certains musiciens Noirs américains qui revendiquaient une supériorité par rapport aux Blancs dans la maîtrise de l'improvisation. Tagg rappelle en outre que nombre de grands compositeurs de la tradition classique comme Beethoven et Liszt devaient une part de leur importance à leur talent d'improvisateur. Ainsi, il affirme que l'improvisation fait partie intégrante de cette tradition, mais qu'à partir du XIXe siècle, certains représentants de l'élite culturelle bourgeoise ont voulu occulter cet aspect, dans un souci de préserver la « forme la plus pure de la concrétisation musicale » des chefs d'œuvre de la musique savante. De plus, il émet l'hypothèse selon laquelle certains émigrés britanniques qui se sont installés dans le Nouveau Monde dès le XVe siècle, aient apporté avec eux des traditions musicales populaires qu'ils auraient transmis, inconsciemment ou non, aux esclaves et dans lesquelles l'improvisation était un procédé habituel.

Dans la même optique, Denis-Constant Martin a étudié les modalités de ces improvisations dans les musiques « noires ». De la même manière que Tagg, il conteste également le monopole de l'improvisation attribué à la musique afro-américaine. Cependant, au lieu de retourner cet argument et d'évoquer la place majeure de l'improvisation dans la tradition classique, il définit plutôt les procédés improvisatoires afro-américains comme relevant de la paraphrase et de la variation. Selon la définition usuelle, la paraphrase consiste en un « ensemble de transformations mélodiques » opérées par un musicien ou un interprète à partir de l'exposition d'un thème, « afin de l'adapter à sa vision personnelle »<sup>65</sup>. Ainsi, il affirme que le jazz, l'un des styles afro-américains les plus populaires, s'est longtemps développé à partir de la paraphrase mélodique.

« Ensemble des transformations mélodiques [...] que fait subir un instrumentiste ou un chanteur à une mélodie afin de l'adapter à sa vision personnelle pendant ce qu'on appelle l'exposition d'un thème. » (*Le nouveau dictionnaire du jazz*, p. 965-966)

---

<sup>65</sup> Voir la notice « paraphrase » (Philippe Carles et Jean-Louis Comolli, *Le nouveau dictionnaire du jazz*, p. 965-966).



On peut relever des procédés similaires aux paraphrases et aux variations dans certains morceaux de soul, notamment dans les solos d'harmonica des morceaux de Stevie Wonder comme dans « *For Once In My Life* » (1968). C'est lors de ces moments d'improvisation que le musicien exprime tout le « feeling » dont il est capable, élément qu'il évoque comme un élément fondateur de la musique soul, à l'instar de nombreux autres artistes de ce style. De plus, nous pouvons remarquer que Wonder fait sonner son harmonica comme s'il s'agissait d'une voix humaine exprimant sa personnalité par la plainte (« moanin' ») ou par le cri (« shout »). Les procédés relevant de l'improvisation dans le cadre de la musique soul semblent donc relever davantage de ces deux procédés de la paraphrase et de la variation chez la plupart des interprètes et des musiciens de soul.

Il faut cependant souligner que la dimension improvisatrice (ou du moins la variation), si elle n'est pas exclusive à cette culture musicale, est considérée dans la tradition musicale afro-américaine comme un élément qui a irrigué tous ses styles, depuis la création des spirituals, du blues et du gospel. Concernant ce dernier style, les recherches de ces dernières décennies ont établi que les partitions des chansons de gospel afro-américain présentent uniquement la ligne mélodique et l'accompagnement instrumental ou pianistique.<sup>66</sup> Elles étaient ainsi considérées avant tout comme des structures musicales à partir desquelles les chanteurs adaptaient leur interprétation, par exemple sur le plan de la mélodie et des paroles. Étant donné l'exploitation de l'héritage musical du gospel par les chanteurs de soul, il n'est donc pas étonnant que c'est ce même procédé qui ait été privilégié par certains interprètes notoires de ce style, lesquels laissaient ainsi libre cours à leur capacité d'improviser selon leur sensibilité du moment. Le chanteur Otis Redding, par exemple, définit le processus de création de ses chansons et le style de la soul en ces mêmes termes, lors d'une interview accordée en 1967 au « Hit Parader » :

« La plupart de mes chansons sont des chansons de soul. Quand je vais enregistrer une chanson, j'ai juste un titre et, peut-être, un premier couplet. Le

---

66 Ces partitions étaient différenciées de leurs équivalents euro-américains, dans lesquelles toutes les lignes vocales étaient écrites du début à la fin (voir Don Cusic, « The Development of Gospel » in *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, 2001).

reste, je l'invente au fur et à mesure qu'on enregistre. On enregistrera trois ou quatre fois et je chanterai différemment à chaque fois. »<sup>67</sup>

Selon certains témoignages, la « soul music » des années 1960 n'était donc pas une musique écrite mais composée principalement à l'oreille, à partir d'une idée musicale de départ qui servait ensuite de base à des « arrangements de tête ». Ces arrangements consistaient parfois en une trame mélodique et/ou harmonique que les interprètes et les musiciens mémorisaient pendant les répétitions, avant d'enregistrer leurs morceaux<sup>68</sup>. C'est notamment dans ces conditions que le chanteur Ben E. King aurait composé « *Stand By Me* » (1961), morceau dont le thème lui aurait été inspiré par une chanson des Soul Stirrers, le groupe que Sam Cooke intégra de 1951 à 1957 :

« Sam Cooke était un de mes chanteurs préférés. Il était dans un groupe qui s'appelait les Soul Stirrers et ils avaient une chanson qui s'appelait 'Lord I'm Standing By' ou quelque chose comme ça. [...] Je suis rentré chez moi une nuit, j'ai attrapé ma petite guitare et j'ai commencé à jouer là-dessus. J'ai commencé à penser à toutes les choses que j'aimais le plus et le 'Stand' m'est venu en tête [...] Puis je l'ai gardé pendant environ 20 minutes et soudain, le titre m'est venu d'un coup : 'Stand By Me'. Juste quand je commençais à écrire la chanson, ce qui ne m'a pas pris beaucoup de temps [...] On a fait ce qui est appelé un arrangement de tête, quelque chose de vraiment bref. Et c'est comme ça que 'Stand By Me' est né »<sup>69</sup>

D'une manière générale, cette notion d'emprunt, voire de repiquage, s'est exprimée dans les différents styles de la musique afro-américaine, de façon protéiforme et revêt ainsi des caractères différents selon les répertoires. Dans le jazz, par exemple, il a été très souvent cité comme l'expression du « signifying », procédé consistant à détourner un élément culturel de sa portée initiale et qui, selon le musicologue Henry Louis Gates, condense d'autres éléments de rhétoriques comme la métaphore, la métonymie, la synecdoque ainsi que l'ironie<sup>70</sup> (Gates, 1988:52).

---

67 « *Most of my songs are soul songs. When I go in to record a song, I only have a title and maybe a first verse. The rest I make up and we're recording. We'll cut it three or four times and I'll sing it different every time.* » (interview réalisée par Jim Delchant, « Hit Parader », août 1967).

68 Voir l'entrée « head arrangement » (Jean-Paul Levet, *Talkin' That Talk*, p. 198).

69 Extrait d'une interview de Ben E. King réalisée dans le cadre du programme « Rock and Roll » par le service d'archives télévisuelles et radiophoniques de l'organisme éducatif WGBH, septembre 1995.

70 Cité par Denis-Constant Martin dans « Gregory Walker et le singe roublard », 2011 (voir les notes de bas de page p. 30.)

Mais si la partie vocale des chansons soul d'Otis Redding est articulée autour d'une improvisation et d'un arrangement de tête, leur instrumentation semble comporter des parties qu'il a pré-écrites lui-même. Le saxophoniste Floyd Newman affirme ainsi qu'il imaginait les arrangements de cuivres avant de les transmettre aux musiciens :

« 'Otis [Redding] avait toujours les arrangements de cuivres les plus difficiles', se rappelle Floyd Newman en hochant la tête, 'Ils étaient différents et très difficiles... Il les élaborait toujours dans le bus quand il voyageait. Il connaissait chaque ligne et chaque trous à leurs places. Il savait où il allait dans chaque chanson, les rythmes sur lesquels il voulait que les lignes retombent. Il pouvait chanter en se promenant. Il n'y a pas beaucoup de mots dans les disques d'Otis, mais il y a beaucoup de lignes de cuivres. James Brown faisait la même chose, mais les lignes de cuivres d'Otis étaient complètement différentes de celles que James faisait. Elles étaient plus difficiles sur le plan rythmique et harmonique. »<sup>71</sup>

De même, les co-compositeurs de la chanson « *Stand By Me* » de Ben E. King ont également bénéficié d'un arrangement orchestral écrit par Stan Applebaum. La même démarche fut utilisée sur de nombreuses chansons de Solomon Burke, notamment « *Cry To Me* », dont l'arrangement fut également réalisé par un compositeur de musique savante, Claus Ogerman.

Nous avons donc démontré que l'esthétique de la musique soul est définie comme étant basée sur la notion d'improvisation. Mais dans le même temps, elle procède d'une ré-articulation des canevas existants, qu'il s'agisse de chansons ou de formes musicales antérieures. Ce qui est ici en jeu est moins la notion d'improvisation que celle d'une expressivité « spontanée », élément valorisé par le discours porté sur cette esthétique et revendiqué en tant que tel par les interprètes. Cet aspect est notamment incarné dans un ensemble de morceaux intitulés « *Soul meetings* », lesquels constituent l'incarnation de cette logique.

---

71 « 'Otis always had the hardest horn arrangements', Floyd Newman recalls, shaking his head, 'They were different and super difficult... He'd always work his things out on the bus when he'd be traveling. He knew every line and every hole in every place. He knew where he was going on every song, what beats he wanted the lines to fall on. He could walk right in and sing it. There's not a lot of words on Otis's records, but there are a lot of horn lines. James Brown did the same thing, but Otis's horn lines were entirely different from what James was doing. They were more difficult – rhythmically and harmonically. » (Bowman, 1997 : 103)

### 3.1 Les « *soul meetings* »

D'un point de vue exclusivement esthétique et musical, cette idée de la « soul » comme désignant l'improvisation semble contraster avec l'ensemble des morceaux désignés sous ce terme. En effet, nous avons remarqué précédemment que l'improvisation instrumentale au sens strict y paraît peu présente, voire absente car les lignes mélodiques des instruments sont attribuées à des parties d'accompagnement, d'introduction, de transition, de ponctuation ou de conclusion. Ces parties sont donc censées soutenir la ligne mélodique vocale et semblent peu propices à l'improvisation, ou tout au plus à des ponts musicaux. Cependant, certains morceaux appartenant au style de la soul comportent des véritables parties solistes relevant de l'improvisation ou de la variation. Nous pouvons par exemple évoquer à nouveau les chansons de Stevie Wonder, dans lesquelles ce dernier réalise presque toujours un solo d'harmonica<sup>72</sup>. Il semble accorder une importance réelle à l'improvisation puisqu'il la pratiquait depuis le début de sa carrière musicale, perpétuant cette démarche dans la plupart de ses chansons enregistrées au label Motown. Nous pouvons également entendre des parties improvisées, réalisées la plupart du temps par un saxophoniste, dans d'autres morceaux de Motown comme « *This Old Heart of Mine* » des Isley Brothers (1966). D'une façon encore plus versatile, la reprise de « *Land of 1000 Dances* » (1967) par Wilson Pickett fait également entendre une partie improvisée de saxophone attribuée à Charles Chalmers, musicien de studio qu'on retrouve également sur plusieurs chansons de l'album « *I Never Loved A Man The Way I Love You* » d'Aretha Franklin.

De même, certains morceaux comportent le titre de « *Soul Meeting* » et correspondent probablement à des morceaux fondés entièrement sur l'improvisation. Ils furent notamment enregistrés par King Curtis (1960), Ray Charles et Milt Jackson (1961) et Billy Preston (1964). Il s'agit de morceaux sans thème récurrent et dans lesquels les personnalités instrumentales et/ou vocales se « rencontrent ». Par cet aspect, ils s'apparentent ainsi aux jam sessions des jazzmen, organisées selon les mêmes principes.

Parmi ces morceaux et chansons, nous pouvons trouver un « *Soul Meeting* » enregistré par le Soul Clan en 1968 : ce nom est celui d'un collectif éphémère, formé en

---

72 Nous pouvons également ajouter que le jeu improvisé d'harmonica de Stevie Wonder s'inscrit dans la logique d'imitation de la voix humaine au moyen de l'instrument, récurrente dans la musique populaire afro-américaine. Telle qu'utilisée au moyen de l'harmonica, cette démarche est notamment présente dans le blues, comme chez Sonny Boy Williamson et Little Walter.

1968 et réunissant les chanteurs Ben E. King, Solomon Burke, Arthur Conley et Joe Tex ainsi que le guitariste et chanteur Don Covay. Leur morceau « *Soul Meeting* », sorti en single chez Atlantic, semble construit autour de l'improvisation et d'un véritable dialogue entre les chanteurs. Or, nous pouvons retrouver une forme similaire de dialogue vocal dans d'autres chansons qualifiées de noires, notamment d'autres chansons de « soul music »<sup>73</sup>. En ce sens, cette pratique semble donc se situer dans la lignée de la tradition musicale et vocale afro-américaine. Cette tradition a effectivement été rythmée par de nombreuses collaborations entre artistes de jazz et de blues, puis de soul.

Dans le champ de la musique soul, le Soul Clan semble faire figure d'exception. En effet, dans ce style, les collaborations entre chanteurs solistes se faisaient davantage à l'occasion de duos ou entre deux groupes. Ce fut le cas, par exemple, des chanteurs Marvin Gaye et Tammi Terrell qui ont enregistré quelques albums en duos, ainsi que des groupes The Supremes et The Temptations, au sein du label Motown. C'est donc la raison pour laquelle le collectif The Soul Clan est apparu comme un concept inédit pour l'époque, dans le domaine de la soul, bien qu'il n'ait produit qu'une unique session d'enregistrement. A certains égards, cette session semble démontrer, à première vue, que la dimension vocale « dialogique » constitue le fil rouge de la musique afro-américaine, tant d'un point de vue vocal qu'instrumental. Comme il a été précédemment mentionné, cet aspect est présent à divers degrés dans les morceaux de jazz, de blues, de rhythm and blues puis de rock and roll et de rap. Il se retrouve, de la façon la plus évidente, à travers les parties d'« appels et réponses », utilisées dans beaucoup de musiques afro-américaines comme les « work songs » des esclaves, le gospel puis le rhythm and blues et la soul, notamment dans la musique de Ray Charles. De fait, cet élément dialogique pourrait attribuer une certaine singularité à la musique afro-américaine (dont la soul) car il y a été développé avec davantage d'emphase que dans la musique européenne populaire et urbaine, notamment d'un point de vue vocal<sup>74</sup>.

---

73 Ce type d'interaction se retrouve notamment dans d'autres chansons de soul comme « *Tramp* » (1967) d'Otis Redding et Carla Thomas, reprise d'une chanson de rhythm and blues de Lowell Fulson qui fut adaptée en dialogue sous la forme d'une scène de ménage. Ce procédé dialogique, combiné à la mise en place de collectifs, est davantage utilisé dans des styles postérieurs à la soul comme le rap, dont on peut citer le Wu-Tang Clan et N.W.A. parmi les exemples les plus connus aux États-Unis.

74 Nous pourrions nuancer ce propos en citant le « Rat Pack » ou le Million Dollar Quartet, session de studio qui s'est déroulée en 1956 dans les locaux du label Sun de Memphis. Cet événement avait réuni les artistes euro-américains Elvis Presley, Jerry Lee Lewis, Johnny Cash et Carl Perkins, considérés comme fondateurs du rock and roll. Cependant, cette session n'a donné lieu à aucune

Certains éléments vocaux dans le morceau du Soul Clan peuvent permettre de le considérer comme une illustration satisfaisante du concept culturel « soul » dans le domaine de la musique populaire, notamment à travers deux aspects : tout d’abord, il faut évoquer l’impression générale d’improvisation que donne ce morceau. Il présente effectivement un relais d’interventions vocales qui sont censées exprimer la personnalité musicale de chaque artiste, faisant ainsi écho à l’injonction « Play your soul ». Par la suite, ce procédé a été réutilisé dans le cadre du rap, notamment lors des « freestyles » interprétés par les collectifs, ou lors des « featuring » entre deux ou plusieurs artistes. Ces interventions vocales semblent donc se répondre et sont construites autour d’une même trame harmonique, assurée par l’effectif instrumental à travers la guitare, la basse et la section de cuivres, ainsi que d’un motif de guitare dont la mélodie est polarisée autour de la transposition du mode mixolydien sur mi puis fa#. Nous pourrions également considérer que la mélodie de départ est exposée lors de la première intervention de Joe Tex et que les interventions suivantes consistent en une série de variations mélodico rythmiques ou libres sur cette même mélodie.

Le morceau « *Soul Meeting* », dans son processus de création, semble précurseur dans la musique afro-américaine à dominante vocale. Le Soul Clan est l’un des premiers groupes vocaux de la musique populaire afro-américaine à réunir un collectif de plusieurs solistes, et non un groupe vocal alternant ou superposant des lignes solistes avec des accompagnements choraux<sup>75</sup>. Nous pouvons cependant voir une légère exception dans le style musical de la soul : en effet, ce serait oublier les Jackson 5 qui ont signé à Motown un an après la sortie de « *Soul Meeting* ». Cependant, la performance vocale de ce groupe était polarisée autour de la prestation de Michael Jackson, les autres parties vocales étant surtout chorales pour accompagner sa ligne vocale soliste. Par l’utilisation de ce procédé, ils s’inscrivaient directement dans la lignée des groupes de gospel et de « doo wop ». Il faut également souligner qu’auparavant, les rares morceaux parus sous le titre de « Soul meeting » n’étaient que des morceaux instrumentaux, comme celui enregistré par Ray Charles & Milt Jackson en 1961.

---

création originale et fut davantage l’occasion d’une performance collective autour de reprises de standards, ainsi que de chansons issues de leurs répertoires respectifs.

75 Nous faisons ici référence aux formations telles que les quatuors de gospel ou de « doo wop » qui se sont développés dès l’Après Guerre aux États-Unis.

De plus, les vocalités des chanteurs mettent également en scène le langage afro-américain. Les interventions et les dialogues peuvent ainsi être interprétés comme des représentations du « spoken soul » (« soul talk ») parlé par les différents interprètes qui pourraient se qualifier de « soul brothers ». Cet aspect de fraternité fait écho au projet même du Soul Clan qui, selon Burke, visait à financer un empire commercial dont l'objectif consistait en une série d'initiatives censées améliorer la vie des Afro-Américains des états du Sud (Guralnick, 2016 : 351). Mais au-delà de ces intentions communautaires, on peut considérer ce concept même de « soul » comme ayant été quelque peu dévoyé et instrumentalisé par Solomon Burke pour certaines stratégies commerciales. Qualifié de « roi du rock'n'soul », il se mettait également en scène avec une couronne et un sceptre, ce qui peut rappeler les costumes arborés par certains adeptes du « panafricanisme » et de l'« afrocentrisme ». Il accorde cependant un réel crédit au qualificatif « soul », qu'il décrit comme l'expression universelle d'une sensibilité qui est, selon lui, particulièrement exploitée dans la musique afro-américaine et la country sudistes :

« [...] pour moi, chanter de la soul, c'est au fond chanter avec son âme. Tout ce qu'on interprète peut être soulful. C'est particulièrement vrai pour les morceaux country. Ça m'a permis de faire beaucoup de concerts dans le Deep South, dans des endroits où aucun autre artiste noir ne pouvait aller. Ce genre de country soul créé des ponts. » (Hirshey : 127)

Dans les paroles du morceau, le langage et la vocalité semblent utilisés afin de « sonner noir », de faire valoir des stéréotypes musicaux traditionnellement associés à la « blackness » : tout d'abord, le timbre saturé et « dirty » est exploité par tous les chanteurs, à l'exception de Ben E. King qui conserve un timbre relativement clair, ne saturant sa voix qu'à certains moments. Cet élément renforce ainsi la représentation de la « blackness » (« négritude ») et de la culture « soul », placée comme thématique centrale du morceau et renvoie au projet initial du collectif. Cette saturation de la voix, dont l'esthétique du cri est parfois désignée sous le terme de « shouting » (signifiant littéralement « braillement ») se situe, comme nous l'avons déjà évoqué, de plain pied dans la tradition musicale afro-américaine. A cette esthétique du cri semble avoir été également ajoutée une véritable rythmicité, qui peut être associée au « preaching » des pasteurs des églises noires. Cette gestion du rythme est en outre indissociable de la

gestion de la prosodie dans le langage afro-américain. Elle semble ici davantage régie par des impulsions et les accents rythmiques sont distribués selon la volonté des interprètes, tout en suivant la logique du discours musical et du rythme harmonique. L'improvisation dans ce morceau semble ainsi à situer davantage dans le placement des rythmes sur la mélodie, lequel change dans chaque intervention soliste. Cette improvisation rythmique est, selon Robert W. Stephens, un des aspects du gospel utilisé le plus fréquemment par les chanteurs de soul, radicalisée en grande partie par James Brown :

« L'autre élément du gospel utilisé librement par de nombreux interprètes de soul est l'improvisation rythmique, qui place des accents entre le temps fort et le temps faible, produisant ainsi une syncope. James Brown a développé un genre d'improvisation rythmique qui comporte une interaction polyrythmique entre lui et son groupe, ainsi que les instruments entre eux. Cette pratique est le parfait exemple d'une approche conceptuelle africaine de la musique qui est multi-couches et multi-rythmique. »<sup>76</sup>

Tous ces aspects peuvent permettre, entre autres, de situer l'esthétique du Soul Clan dans la lignée d'un courant du gospel connu sous le terme de « hard gospel ». Dans une opposition logique aux timbres vocaux plus adoucis et policés du « soft gospel », représenté par les « jubilee quartets », ce courant mettait en valeur des sonorités saturées, âpres et combinait trois solistes intervenant successivement, aux timbres contrastés. L'ethno-musicologue Denis-Constant Martin décrit cette esthétique en ces termes dans son ouvrage *Le gospel afro-américain* :

« Après le polyphonique flamboyant mis à la mode par le Golden Gate Quartet, la tendance dominante fut au 'durcissement' du chant pour fournir un hard gospel susceptible de mettre les églises sens dessus dessous. Pour ce faire, la voix principale sortit du rang, puis émergea un second, voire un troisième

---

76 « Another gospel element used freely by many soul performers is rhythmic improvisation, which emphasizes accents between the strong and weak pulse, thereby producing syncopation. James Brown developed a brand of rhythmic improvisation which features polyrhythmic interplay between himself and his band, as well as between the instruments. This practice is a clear example of an African conceptual approach to music making that is multi-layered and multi-rhythmic » (Robert W ; Stephens, « Soul : A Historical Reconstruction of Continuity and Change in Black Popular Music » in *The Black Perspective in Music*, vol. 12, n°1 (1984) : 27.



soliste, chacun ayant son style, de manière à provoquer des contrastes, des relances, des effets de tension croissante culminant parfois dans le cri ou dans la transe. » (Martin, 2008: 82).

De fait, la montée en intensité de la chanson par le Soul Clan suit la même progression que dans le « hard gospel » des Dixie Hummingbirds ou des Five Blind Boys of Alabama. Nous pouvons effectivement remarquer que la dimension expressive de la chanson est notamment soutenue puis amplifiée par une exploitation progressive du registre aigu (culminant avec les interventions de Solomon Burke et d'Arthur Conley qui atteignent la note la plus aiguë de l'ambitus). L'utilisation de ces procédés participent ainsi à un climat de frénésie, voire de transe, à la toute fin de l'extrait, similaire à celui suscité par les sermons des pasteurs et des chanteurs de gospel. De même, nous pourrions rapprocher ce type de vocalité de celle de James Brown, car elle privilégie ce que la musicologue Catherine Rudent qualifie de « refus de la tenue »<sup>77</sup> (Rudent, 2013: 50) .

D'autre part, on retrouve dans ce morceau d'autres éléments langagiers habituels dans le parler afro-américain, dont l'utilisation de l'argot, la contraction de mots anglais (par exemple, l'emploi de « 'cause » pour « because », « in' » pour « ing »), entrecoupés d'interjections dans les lignes vocales d'Arthur Conley et Joe Tex. Cette prononciation particulière comporte également un accent marqué que l'on retrouve chez de nombreux chanteurs de soul sudiste comme James Brown et Wilson Pickett. Dans le même temps, la vocalité utilisée par tous les interprètes laisse entendre une grande intensité qui peut être encore une fois comparée à celle transmise par les prêcheurs lors des sermons dans les églises des congrégations noires. De fait, on retrouve certains éléments se rapportant à ce contexte : au tout début de son intervention, on peut entendre Solomon Burke demander aux autres chanteurs de frapper dans leurs mains, ce qui évoque immédiatement l'idée d'une retraduction de l'ambiance des scènes de chants gospels ou des sermons<sup>78</sup>.

---

77 Ce refus de la tenue semble aller de pair avec la rythmicité typique du « preaching » des sermons des mêmes pasteurs afro-américains.

78 Il s'agit d'un des principaux aspects dont l'emploi a été vulgarisé dans le champ de la musique populaire afro-américaine, puis américaine. On retrouve ainsi le « handclapping » dans la chanson des Dominoes, « *Sixty Minute Man* » (1951) ainsi que « *Shake, Rattle and Roll* » (1954) de Big Joe Turner.

La fin du morceau présente également un dialogue qui consiste en un échange de « répliques » par deux artistes solistes, Joe Tex et Don Covay sur le mot « Mercy ». Ce dialogue peut être principalement interprété comme la représentation d'une scène de « call and response », l'un des attributs les plus importants associé à la musique afro-américaine, en particulier le gospel et la soul. Cet « appel et réponse » est également utilisé entre les parties de cuivres et la partie vocale de Don Covay lors de son intervention. Ici, le dialogue respecte les conventions établies dans le rhythm and blues dès le milieu des années 1950 et popularisées par la soul dès le début des années 1960<sup>79</sup>. En effet, les cuivres sont fréquemment utilisés dans la soul de la même manière que les chœurs des congrégations protestantes répondant au prêcheur. On peut également entendre cette illustration sonore à l'écoute de nombreux morceaux de soul sudiste comme la reprise de « *Land of 1000 Dances* » (1966) par Wilson Pickett. Puis vers la toute fin du morceau « *Soul Meeting* », Solomon Burke réalise un mélisme combiné à l'onomatopée « wooo », procédé expressif désigné sous le terme de « whoop », que l'on retrouve dans le blues, le gospel et le rhythm and blues. Il attaque notamment cette note sur un « falsetto break » (Garland, 1969 : 53), une utilisation de la voix de tête fréquemment utilisé dans la musique afro-américaine. Dans la musique soul, il est employé de façon récurrente par Ray Charles, Marvin Gaye, ou encore Joe Tex.

Enfin, la batterie suit une rythmique régulière non syncopée mais insiste sur le « backbeat », l'accentuation du deuxième et du quatrième temps qui est usuellement désignée comme l'un des paramètres spécifiques de la musique afro-américaine. Comme tous les autres procédés, la plupart des commentateurs ont notamment situé cet aspect dans le blues, le jazz et le rhythm and blues.

Ce morceau semble s'inscrire dans la continuité d'une logique d'assignation de l'esthétique « soulful » dans les morceaux de la musique populaire noire, y compris instrumentaux, principalement ceux de rhythm and blues, de gospel et de jazz. Ainsi, on peut relever certains morceaux instrumentaux enregistrés pendant les années 1960 comportant également le mot « soul » dans la première partie de leur titre : nous pouvons ainsi citer les instrumentaux « *Soul Groove* » et « *Soul Stomp* » (1964) des Soul Brothers (les Funk Brothers) et Earl Van Dyke. Ces deux morceaux ont été

---

79 Ray Charles fut notamment l'un des pionniers de cette démarche, ayant lui-même employé le « call and response » avec sa section de cuivres dès 1954 avec « *I've Got a Woman* ». Il a plus tard privilégié cette technique avec ses choristes féminines les Raelettes, la poussant à son paroxysme dans « *What'd I Say* » en 1959.

enregistrés la même année pour le label Motown à Detroit, sur la filiale « Soul Records ». Dirigé par Berry Gordy de 1964 à 1978, ce label auxiliaire avait vraisemblablement pour vocation de véhiculer tout l'aspect « soulful » suggéré par son nom et que souhaitait exploiter Gordy au sein de son label. Les disques sortis sur cette filiale exploitaient également des inflexions apparentées au blues et aux courants du jazz dans le jeu instrumental.

Nous pouvons relever certains éléments communs qui associent ces morceaux des Soul Brothers à l'esthétique « soul » : D'une part, le parcours tonal suit le schéma harmonique du blues à 16 mesures (I-IV7-I-V7-IV7-I) omniprésent dans la musique populaire afro-américaine jusqu'au milieu des années 1950 (hormis dans le gospel), notamment à travers le rhythm and blues. D'autre part, le jeu soliste réalisé à l'orgue par Earl Van Dyke atteint une dimension virtuose, qui s'exprime parallèlement à l'accompagnement régulier réalisé par les autres instrumentistes. Sur ce point, son jeu présente une similarité avec celui de Billy Preston ; ce dernier exprime effectivement la frénésie associée à l'esthétique « churchy », « soul », à travers la virtuosité et la saturation timbrale dans ses morceaux comme « *Soul Meeting* » et « *Soul Derby Medley* ».

Dans le morceau « *Soul Stomp* » (1964), nous pouvons également dénoter le jeu percussif des sections de cuivres, élément également utilisé dans beaucoup de morceaux de « southern soul » comme « *Land of 1000 Dances* » (1966) par Wilson Pickett ou « *Soul Meeting* » du Soul Clan. La section de cuivres joue ici un rythme en deux croches ou en croche noire, utilisé comme une ponctuation en début de mesure, pendant l'intervention de l'orgue soliste joué par Earl Van Dyke. Comme dans de nombreux morceaux de soul, notamment le courant « Memphis soul » développé au label Stax ou les morceaux de Ray Charles, ce jeu pourrait ainsi évoquer le « call and response » responsorial d'un chœur avec un soliste, ici représenté successivement par le saxophone soliste puis l'orgue.

La structure de chacun de ces morceaux semble caractérisée par une absence de schéma formel : ils présentent ainsi une liberté formelle apparente, hormis leur respect de la structure harmonique du blues. Mais dans « *Soul Stomp* », l'organisation du discours musical est articulé autour d'un riff de fin individualisé, construit autour de la gamme de ré sur do. Dans ce même morceau, on perçoit le recours au frappement de mains

(« handclapping »), élément commun à de nombreux morceaux de soul (en particulier la Motown), ainsi que d'autres chansons comme « *Soul Meeting* » du Soul Clan. En ce sens, on observe ici une réintégration des éléments vocaux et physiques du gospel et des services religieux des congrégations afro-américaines.

L'effectif instrumental du morceau « *Soul Groove* » inclut en outre des bongos, instrument qui rappelle la lutherie africaine. Ces types de formations instrumentales avaient déjà été observées dans l'histoire du jazz, lors des collaborations de musiciens afro-américains avec des instrumentistes cubains. La rythmique utilisée par les percussions est plus complexe au début de chaque intervention puis suit une régularité métrique, de type afro-cubaine. La saturation du timbre du saxophone ainsi que le jeu sur le timbre à l'orgue peuvent renvoyer au détournement de la lutherie associée usuellement à la tradition musicale afro-américaine. La fin du morceau, quant à elle, laisse place à une superposition des parties de saxophone et d'orgue, qui comporte une dimension dialogique.

Ces commentaires d'écoute permettent de réunir ces morceaux « soulful » sous plusieurs éléments communs : tout d'abord, ces titres comportent une dimension improvisatrice ou relevant de la variation (par exemple dans le morceau du Soul Clan). Cependant, ces morceaux ne comportent pas de thème ou de motif principal exposé au début : dans ce cadre, l'improvisation semble exclusivement réalisée à partir du schéma harmonique du morceau ou d'une adaptation d'une mélodie de départ. Ensuite, ils mettent en avant une réelle rythmicité, une variabilité dans les accents rythmiques qui respecte cependant la régularité métrique imposée par le format du rhythm and blues, lequel restait alors une des conventions en terme de schéma harmonique. Les accents rythmiques y sont variés, parfois sur une seule note répétée obstinément pendant tout un verset, comme c'est par exemple le cas dans le morceau de Billy Preston « *Soul Derby Medley* ». Il est très probable que cette dimension rythmique ait été inspirée par le « preaching » des congrégations protestantes noires. En effet, les prêcheurs, lors de leurs sermons, exploitent une forme similaire de rythmicité qui le mène, lui et l'assemblée, à un état de transe. Ce phénomène semble plus manifeste dans le cas du culte vocal pentecôtiste, mais serait tout aussi présent dans le culte baptiste, celui dans lequel de nombreux chanteurs de soul ont été élevés. Parfois, cette rythmicité aboutit à une oscillation sur un nombre très restreint de notes, parfois au paroxysme de l'expressivité.

Dans un autre temps, nous pouvons évoquer la notion de connivence ou de connexion qui est importante dans ce cadre : cet aspect est perceptible à travers les titres évocateurs des morceaux « Soul Meeting » (littéralement « rencontre d'âmes ») et « Soul Brothers » (« frères d'âmes »). Cette connivence passe entre autres par l'interaction vocale avec les autres interprètes dans le cas du Soul Clan, indissociable de la vocalité des « preachers » puis des chanteurs soul et qui consiste à prendre à partie le public, le plus souvent en « call and response ». Le style de référence de la plupart des chanteurs de soul est qualifié de « churchy », fortement associé à la musique des églises noires protestantes, d'où l'omniprésence de l'orgue et du procédé du frappement de mains. Enfin, le discours musical de chaque morceau cité est organisé autour d'une trame mélodique et/ou harmonique. Dans la plupart des cas, cette trame respecte le schéma harmonique et métrique du rhythm and blues, comme nous l'avons évoqué précédemment. L'improvisation dans ces « soul meetings » sans thèmes, ou la variation dans le cas du Soul Clan, semble ici se situer davantage à travers la variation des occurrences rythmiques de chaque partie vocale ou instrumentale.

#### *Ch.4. L'instrumentation des chansons de soul*

##### *4.1 L'optimisation de l'instrumentarium dans la soul*

La notion de « blackness » dans la musique afro-américaine passe le plus souvent par l'évocation de l'utilisation de procédés désignés comme « noirs » dans le champ de la musique populaire américaine. Nous avons précédemment constaté que ces éléments étaient en grande partie des procédés lyriques et expressifs issus du gospel et des styles du blues. D'autre part, cette « blackness » passe pour d'autres musiciens par ce qu'on pourrait qualifier d'une possible évocation des musiques traditionnelles d'Afrique. Ce rapport complexe des esclaves avec cette ascendance africaine a souvent occasionné des tentatives de reconstruction d'une Afrique fantasmée, qu'Alexandre Pierrepont qualifie de « talismanique » (Pierrepont, 2011 : 215), notamment à travers la musique. Nous pouvons émettre l'hypothèse que le lieu de l'expression des racines africaines dans la musique noire pourrait se trouver notamment à travers l'utilisation de matériaux musicaux empruntés aux musiques latines et de percussions sud-américaines comme les bongos et les congas. La sonorité et la percussivité de ces instruments ont peut-être été

associés par les Afro-Américains à celle des musiques africaines Ce phénomène s'est vraisemblablement amplifié lors de la création du « latin jazz » à la fin des années 1940, marquée notamment par la collaboration de Dizzie Gillespie avec le percussionniste Chano Pozo sur certains morceaux. Les bongos ont également été utilisés dans la soul, principalement au label Motown. Le groupe de studio du label, les Soul Brothers, comptait effectivement un joueur de bongos, Eddy « Bongo » Brown, qu'on entend plus tard sur l'enregistrement de « *What's Going On* » (1971) par Marvin Gaye. Cet instrument a surtout été privilégié par le multi-instrumentiste Stevie Wonder sur ses premiers disques à la Motown, dans des morceaux comme « *Fingertips* » ou encore dans l'instrumental « *Soul Bongo* » (1962).

Par ailleurs, il faut souligner que les configurations de la pratique musicale des musiciens et interprètes, qu'ils soient afro-américains ou non, sont très souvent liées à leur positionnement par rapport aux cultures qu'ils réceptionnent ainsi que leur culture musicale déjà acquise en amont (laquelle comporterait un héritage supposé des musiques africaines). Dans la sphère musicale plus spécifiquement afro-américaine, cet aspect a été décrit par Denis-Constant Martin sous le terme de « créolisation », qu'il considère comme fondatrice de la musique afro-américaine. L'esthétique qui a résulté de ce long processus d'acculturation avec les cultures musicales occidentales, développé depuis l'esclavage et en perpétuelle évolution, est le lieu de ce que les musiciens de l'AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians) qualifient de « great black music ». Ce répertoire, censé regrouper toutes les musiques d'essence ou d'inspiration afro-américaine, ferait valoir la multiplicité des influences sans cesse renouvelées que les musiciens afro-américains ont incorporé à des esthétiques successives ou parallèles.

A première vue, le positionnement des musiciens face à la culture de leur communauté apparaît effectivement comme un facteur important dans la musique populaire afro-américaine. Cet aspect a été parfois à l'origine de prises de positions esthétiques par certains artistes, motivées pour une part d'entre eux par l'ambition de conquérir le public blanc. C'est notamment ce qui s'est exprimé à travers la stratégie artistique opérée dès les années 1960 au label Motown à Detroit et du label Stax à Memphis. Cependant, la question du positionnement en tant qu' « afro descendants » ne semblait pas se poser à première vue pour la plupart des artistes. Les principaux éléments évoqués par nombre d'entre eux relèvent davantage d'une multiplicité

d'influences non remise en question, comme l'ont affirmé par exemple Stevie Wonder ou encore Ray Charles. Ce dernier, de la même façon que Solomon Burke, affirme par exemple compter parmi ses influences, outre le gospel et le rhythm and blues, la musique country. Par ailleurs, le musicien et interprète Don Covay a affirmé lors d'une interview pour le New York Times que l'esthétique de la soul peut être associée à celle de la country :

« On chantait du rock'n'roll, mais nous chantions également nos âmes. » dit-il.  
« Nous avons tous un son situé quelque part entre la musique gospel, le blues et la musique country. Nous avons toujours dit que la soul et la country étaient très similaires, si tu peux écrire une bonne chanson country, tu peux en faire aussi bien une bonne chanson de soul. »<sup>80</sup>

Par cette déclaration, Covay se défend de toute connotation ethnique de sa musique, ce qu'il justifie en rapprochant les gestes musicaux de la soul et de la country. Ce même geste musical serait donc un élément ancré dans la culture des Américains ruraux du Sud des États-Unis. Il aurait été ensuite transcrit dans un idiome plus tard utilisé pour caractériser l'ethnicité ou la race, selon une finalité différente de celle défendue par Covay dans cette interview. Cette formule « fédératrice » sera également revendiquée lors d'une conférence de presse en 1981 par Joe Tex, l'un de ses collaborateurs du Soul Clan et qui fut également un des acteurs de la soul sudiste pendant les années 60 :

« Vous voulez connaître mon secret pour avoir un tube crossover ? J'ai utilisé chaque fois la même formule – un mélange de musiciens soul et de musiciens country. Je l'utilise encore. »<sup>81</sup>

Cependant, on observe un même phénomène du point de vue des artistes euro-américains de styles musicaux populaires. Ces derniers ont effectivement suivi un même enjeu de positionnement, qui était ambivalent vis à vis de la culture européenne, euro-

---

80 *"We were singing rock 'n' roll, but we were also singing our souls," he said. "We all had a sound somewhere between gospel music, the blues and country music. We always said that soul and country were so close, if you could write a good country song you would have a good soul song as well."* (Bruce Weber, « Don Covay, Performer and Writer of R&B hits, Dies at 78 », article du New York Times publié le 6 février 2015)

81 Cité par Gerri Hirshey, *Nowhere To Run : étoiles de la soul et du rhythm and blues*, p. 405.

américaine et celle des musiciens afro-américains. Dans le même temps, ils ont opéré des assemblages de procédés qui ont donné parfois lieu à des styles musicaux inédits comme le rock and roll. Chez les musiciens afro-américains et blancs, on peut ainsi observer des positionnements différents, mais une démarche commune de réutilisation de matériaux, réalisée de manière différente selon les musiciens.

Dans un de ses articles sur la notion de « great black music », Alexandre Pierrepont évoque le caractère multidirectionnel des influences présentes dans le champ de cette tradition musicale. Il faut alors rappeler que ces mêmes influences ont dynamisé la création de styles successifs, dans une direction toujours différente car renouvelée. Cette évolution est observable par exemple à travers l'histoire du jazz, tout comme celle du blues. Ces styles ont ainsi vu l'apparition de courants dérivés, comme le rhythm and blues qui a été à l'origine du rock and roll. Par la suite, ce courant a lui-même vu se créer une série de dérivés, comprenant le rockabilly pendant les années 1950, le rock psychédélique des années 1960 ou encore le hard rock dès le début des années 1970.

On peut ainsi observer le même phénomène au sujet de la soul : en effet, les créations simultanées des esthétiques des labels Motown Records et Stax Records, ainsi que l'élaboration progressive de la soul du label Atlantic, ou encore le développement de la « Chicago soul », ont été inscrites dans ce même processus. L'histoire de ce développement comprend ainsi une myriade d'esthétiques différentes, plus tard réunies sous une même appellation « soul » et qui ont été créées simultanément, parallèlement à la poursuite des carrières des pionniers comme Ray Charles, Sam Cooke, James Brown ou encore Jackie Wilson.

Ce phénomène pourrait donc être directement associé à la notion de « multidirectionnalité », évoquée par Pierrepont comme émanant de la « double conscience » des musiciens afro-américains. Leur culture est effectivement ancrée dans la recherche de racines africaines mais également dans la culture américaine et occidentale. Pierrepont, pour étayer son raisonnement, cite alors Philippe Carles, co-auteur avec Jean-Louis Comolli du livre *Free Jazz, Black Power*, dans lequel il définit cette thèse :

« Le double ancrage, africain et américain, du Noir, rend toutes ses productions complexement et multiplement déterminées. Mais cette multidétermination est



elle-même le privilège des Noirs américains. Ce qui se joue dans les traces occidentales multiples du jazz, c'est un travail sur le caractère spécifique, original, de cette multiplicité, de la diversité des codes culturels qui constituent le jazz comme musique. Pour un musicien blanc, le travail est tout autre : il se fait non sur une dualité ou une multiplicité de codes culturels imposés en bloc, mais sur ce qui peut (et tout aussi bien peut ne pas) venir comme supplément à son inscription dans la seule culture occidentale. » (Carles & Comolli, 1971 : 59-60)

Ainsi, il différencie le positionnement des musiciens afro-américains, lesquels disposent d'une multiplicité de codes qui leur permet de réinventer leur répertoire musical, de celui des musiciens blancs dont il associe le ralliement à une ambition de réinvention en prolongement de la culture occidentale antérieure.

#### *4.2 L'opposition entre la « northern soul » et la « southern soul »*

Les témoignages des différents artistes de soul et des producteurs laisseraient entendre que les palettes d'influences varient d'un label, d'un artiste ou d'un compositeur à l'autre. C'est notamment ce qui entraîné par la suite la différenciation puis la mise en opposition de deux courants distincts de soul par la presse musicale et l'industrie discographique des années 1960 : d'une part, la « northern soul » désigne les productions des états du Nord, comme les morceaux du label Motown à Detroit ou celles de Chicago comme les morceaux des Impressions. D'autre part, la « southern soul » renvoyait à une musique soul dont les productions sont situées dans les états du Sud, principalement associée aux morceaux des labels Stax et Goldwax à Memphis, ou encore aux FAME Studios de Muscle Shoals en Alabama.

Dans le seul cas du label Stax, la plupart des artistes de la firme ont volontairement opposé leur style à celui de la Motown, dont l'esthétique était jugée plus « cosmopolite » (et donc ouverte à de multiples influences musicales) que la leur, décrite comme concentrée autour des musiques populaires sudistes, à savoir celles des congrégations, la country, le blues et le rock and roll. Nous pouvons remarquer en effet que les effectifs instrumentaux utilisés pour les chansons enregistrées à Stax sont plus restreints et varient peu, conservant la formation guitare basse batterie (Steve Cropper, Donald Dunn et Al Jackson Jr.), à laquelle est adjointe la section de cuivres des Mar-

Keys (renommés plus tard The Memphis Horns). Cette formation a été parfois augmentée de l'orgue joué par Booker T. Jones ou Isaac Hayes et du piano, joué par Marvell Thomas ou le même Isaac Hayes. A l'inverse, les morceaux produits au label Motown font valoir presque systématiquement un effectif instrumental plus important. Si leur instrumentarium conserve également une formation de départ (avec l'omniprésence évidente de la basse et de la batterie), l'emploi de certains instruments semble interchangeable selon les situations. Au fil du temps, la composition musicale fit également intervenir des sections de cordes qui ont pris par la suite une place de plus en plus importante dans les morceaux de Motown dès le milieu des années 1960. Elles occupent notamment un rôle central dans plusieurs morceaux réalisés au label par les Isley Brothers sur l'album « *This Old Heart Of Mine* » (1966) pour ensuite être intégrées dans de multiples chansons produites par le label jusqu'à la fin de la décennie.

La plupart des commentaires élaborés autour de la musique soul résument principalement ce style musical à une opposition entre les deux labels les plus importants dans ce contexte, fondés en 1959 : Motown Records et Stax Records. C'est effectivement autour de cette opposition que la presse musicale et l'industrie musicale de l'époque ont développé une approche critique autour de la musique soul, polarisée autour de ces deux seules maisons de disques. La presse musicale considérait alors que la musique créée à Motown pouvait difficilement être considérée comme une musique « authentiquement noire », en raison du succès qu'elle connaissait à cette époque auprès des auditeurs blancs de plus en plus nombreux et sa « traversée »<sup>82</sup> des charts rhythm and blues vers les charts pop. La présence d'éléments issus de la pop euro-américaine, auparavant exploités dans les productions de la Tin Pan Alley puis du Brill Building pendant les années 1960, ont également contribué à étayer cette thèse.

Il est effectivement indéniable que la stratégie marketing et artistique élaborée par Berry Gordy, en plus de s'adresser à une classe moyenne et urbaine afro-américaine, visait également le public euro-américain. Cette ambition peut être perceptible, dans une certaine mesure, à travers le slogan « The sound of young America », qui ne spécifie aucune revendication ethnique et raciale. Berry Gordy ambitionnait visiblement de diriger les productions musicales vers un idiome « pop », sinon associé à la musique populaire euro-américaine et occidentale. C'est notamment ce qu'il a suggéré lorsqu'il a

---

82 Traduction française littérale du terme « crossover ».

rapproché les morceaux de son label à ceux créés par les Beatles, sur lesquels ils ont néanmoins exercé une influence significative (Hirshey, 2013 : 236-237).

En contre-pied de l'argument commercial de Berry Gordy, les personnels du label Stax semblent avoir davantage misé sur une certaine vision de l'« authenticité noire », en revendiquant leur musique comme s'inscrivant dans la tradition de la musique afro-américaine, sudiste de surcroît. Certains acteurs euro-américains de l'industrie musicale, comme Jim Stewart, dirigeant du label Stax, en sont venus à revendiquer une tradition du « Memphis sound », terme désignant l'ensemble des musiques populaires de Memphis issues du blues (Bowman, 1997 : 60). D'autres, cependant, nuancent ces considérations en replaçant l'esthétique de Stax dans son contexte sociologique. Ainsi Al Bell, ancien vice-président du label, considère davantage la soul de Stax comme une esthétique sudiste qui reste selon lui cloisonnée sur des influences aussi bien euro-américaines qu'afro-américaines, en particulier le blues, la country et le gospel :

« Je ne pense pas que la formule de Motown ait été si différente de la notre. Mais je pense qu'à Motown, ils ont accordé plus d'importance à cette approche lisse et cosmopolite de la mélodie. Pendant qu'à Stax, on avait une approche plus rurale, plus churchy de la mélodie et dans plusieurs cas, vous pouvez nous voir jouer sur la tension. [Dans] 'Hold On I'm Comin' de Sam and Dave [et] 'I'm a Soul Man'. Vous sentez cette sorte de rythme et d'approche mélodique qui vient de Stax, alors qu'à Motown, [...] ils étaient vraiment excellents pour ce qui est d'être lisse, cosmopolite et leur approche pour écrire les paroles était merveilleuse [...] Mais c'était une approche plus cosmopolite des paroles, des mélodies, pendant qu'à Stax, on avait une approche plus rurale, sudiste, de la mélodie et des paroles et on avait davantage le rythme qui fonctionnait dans le Sud et qui se ressent dans nos temps très rythmiques. Parce que Motown avait le schéma lisse du 4/4. On avait une plus lourde insistance sur le backbeat, mais sur un rythme 2/4, et c'était très funky, [...] et je pense que c'est ce qui a fait la différence entre nous et Motown. »<sup>83</sup>

---

83 « I don't think that the Motown formula was that different. I think that at Motown, however, they placed more emphasis on that smooth cosmopolitan approach to a melody. Whereas at Stax we would have more of a rural, church approach to a melody, and in many instances you would find us dealing with tense. « Hold on, I'm comin », Sam and Dave, « I'm a soul man ». You felt that kind of rhythm and melodic approach coming out of Stax, whereas in Motown, they were really excellent at being smooth cosmopolitan and their approach to writing the lyrics were marvelous. [...] But it was a cosmopolitan approach to lyrics, a cosmopolitan approach to melodies, whereas at Stax we had more of a rural, Southern approach to the melody and to the lyric, and we had more of the Southern work rhythm and feel to our rhythmic beats. 'Cause Motown was that 4, 4 smooth pattern. We had a heavy emphasis on the backbeat, but the 2 and 4, and there was a lot funky, that kind of stuff, and I think that made the difference between us and Motown. » (interview d'Al Bell pour l'organisme WGBH, 1995)

De plus, il affirme que la distinction entre le style de Motown et de Stax tient davantage son origine de situations géographiques et sociologiques particulières, qui ont impacté la manière de faire de la musique dans chaque label. Il oppose ainsi la dimension « cosmopolite », c'est à dire multiculturelle, de la musique de Motown, au son plus rural et plus près des racines sudistes de Stax. Cependant, ce son plus « rustique » était surtout lié aux conditions d'enregistrement, plus rudimentaires que celles des autres labels : jusqu'au milieu des années 1960, le studio n'était équipé que d'un magnétophone mono, contraignant les artistes à enregistrer toutes les pistes ensemble en une fois. Cette dimension « live » a été ainsi l'un des arguments défendus par les artistes de Stax pour démarquer leur « son » de celui des autres écuries comme la Motown.

Par ailleurs, la référence de Bell à l'insistance sur le « backbeat » a été mise à caution par un autre musicien du label Stax, Isaac Hayes. Ce dernier considère davantage cette accentuation comme une manière d'exploiter un sillon commercial jadis creusé par le jazz, amplifié par le rhythm and blues puis exploité dans le cadre du rock and roll. Il exprime cependant l'idée selon laquelle cette logique était plus prédominante dans la construction de ce qui a plus tard été appelé le « son Motown » :

« Bon, c'était une plaisanterie classique chez les Noirs, que les Blancs ne pouvaient pas accentuer le backbeat en frappant des mains. Vous savez – ils n'ont pas le sens du rythme ? Ce que la Motown a fait était très malin. Ils l'ont martelé pour que ça rentre dans la tête des gamins. Pour nous, à la Stax, ça n'avait rien de soulful, mais mec, ça se vendait. »<sup>84</sup>

La thèse opposant le « son Stax » et le « son Motown » est pourtant corroborée par Carla Thomas, laquelle fut auparavant une vedette de la soul sudiste produite au label Stax :

« Dans le Memphis Sound, les instruments à vent et la guitare étaient prépondérants. Les cuivres jouant en legato et la guitare dominant la musique. Et c'est exactement là que se trouve la différence avec le Motown Sound de

---

84 « *Now it was the standard joke with blacks, that whites could not, cannot clap on a backbeat. You know – ain't got the rhythm ? What Motown did was very smart. They beat the kids over the head with it. That wasn't soulful for us down at Stax, but [...] it sold.* » (Cité par Gerri Hirshey, *Nowhere to run : étoiles de la soul et du rhythm and blues*, 2013, p. 235.)

Detroit, dans lequel la batterie et la basse sont importants et où le rythme, le rythme et encore le rythme compte par-dessus tout. »<sup>85</sup>

Les musiques produites aux labels Motown et Stax peuvent alors être associées à deux visions de l'identité musicale afro-américaine, à travers les propos d'Al Bell : d'une part, la musique produite à Stax renvoie à une considération de la musique « noire » comme restreinte à des permanences stylistiques issues de racines anciennes, quoique ancrées dans l'histoire de l'expérience afro-américaine aux États-Unis. Certaines de ces influences, notamment la country et le blues, renvoient dans une certaine mesure au concept de l'« Americana » ; ce terme désigne une tradition musicale populaire américaine et contemporaine, concentrée sur les influences du blues, de la musique country et folk. La synthèse de ces influences renverrait ainsi la musique soul à son américanité propre, en la mettant en avant comme enracinée dans le terreau des musiques populaires américaines, dont la source serait située dans le Sud des États-Unis. De même, la référence aux styles de la musique religieuse évoquent la lointaine conversion massive des anciens esclaves au christianisme, particulièrement lors du Premier Réveil (« The Great Awakening ») dès 1720. Suite à ces événements, s'est développé le genre des spirituals, dont la création remonterait à la même période, puis du gospel dès les années 1930, sous l'impulsion de l'ancien musicien de blues Thomas A. Dorsey (1899-1993). La plupart des témoignages historiques indiquent que ces influences protestantes se sont développées de façon importante auprès des Afro-Américains dans les états du Sud du pays, puis se sont étendus aux états du Nord suite aux migrations des anciens esclaves désormais affranchis.

Il semble que l'influence durable des procédés du gospel dans la musique populaire américaine, incarnés par la soul dès les années 1960, ait fait couler beaucoup d'encre au sein de l'industrie musicale américaine. Dans le numéro du magazine *Billboard* du 27 février 1965, a été publié un éditorial au titre explicite, « La fabrique de l'Americana ». Dans cet article, le journaliste affirme que le « son d'église » (« church sound »), qui a conquis selon lui la musique pop depuis les années 1950, peut être historiquement associé à un répertoire musical américain unitaire, qu'il associe au concept de l'« Americana » :

---

85 Cité par Jürgen Seifert, *Pop & Rock : L'histoire de la musique Pop et Rock*, 2015, p. 80

« Les Red Foley, George Beverly Shea, Mahalia Jackson, Sam Cooke, Solomon Burke, Otis Redding et le grand Nat [King] Cole ont tous enrichi le monde de la musique pop du fait de leur éducation musicale religieuse. L'héritage musical religieux dont nous parlons – des quatuors de gospel à l'ensemble des spirituals – est un héritage uniquement américain, dont les racines sont profondes. Il fait partie de la fabrique de l'Americana. »<sup>86</sup>

L'analyse proposée par l'éditorialiste suggère ainsi que la musique populaire afro-américaine d'inspiration religieuse, incluant la musique soul, peut être davantage considérée dans le cadre d'un répertoire national américain, loin des oppositions raciales entre des esthétiques « blanches » ou « noires » qui étaient alors répandues.

D'autre part dans son argumentation, Al Bell oppose sa conception précédente de la musique produite à Stax à la dimension multiculturelle qu'il attribue au label Motown. Bien que dissociée de l'authenticité revendiquée par Stax, la démarche artistique suivie à Motown peut pourtant être définie comme reflétant, à sa manière, l'expérience des Afro-Américains aux États-Unis : ainsi, son caractère « cosmopolite » s'exprime notamment par la réutilisation d'éléments musicaux extérieurs à la musique afro-américaine (entre autres les éléments des musiques savantes européennes, des musiques populaires extra-européennes et euro-américaines) et d'instruments de facture européenne. De même, si l'on suit ce raisonnement, la collaboration avec des musiciens d'origine ethnique différente, principalement les musiciens euro-américains « blancs », peut être associée à la même démarche. Cette thèse d'un multiculturalisme fondateur est approuvée, à certains égards, de celle qui fut développée dès le milieu des années 1960 par les musiciens de l'AACM<sup>87</sup>, à travers le concept de « great black music ». Ce terme désigne l'ensemble des styles de la musique afro-américaine et par extension tous les autres dérivés de ces styles, comprenant entre autres le rock and roll et le pop rock blancs. Dans ce cadre, la mise en place progressive de chaque esthétique fut constituée à partir des interactions qui s'étaient opérées entre des éléments dont l'origine africaine est lointaine et des matériaux issus d'autres cultures. Au départ, ces éléments appartenaient exclusivement aux traditions musicales européennes et euro-

---

86 « The Red Foleys, George Beverly Sheas, Mahalia Jacksons, Sam Cookes, Solomon Burkes, Otis Reddings and the late great Nat Coles all have made the pop music world richer as a result of their religious musical background. The religious musical heritage we speak of – from the gospel quartets through the range of the spirituals – is a uniquely American heritage, with roots which are deep. It is part of the fabric of Americana. » (« Fabric of Americana », Billboard, 27 février 1965, p. 34)

87 Association for the Advancement of Creative Musicians

américaines et auraient été assimilés dans la pratique musicale des esclaves via le processus de leur acculturation avec la culture de leurs maîtres. Ce même processus, souligné par Philip Tagg dans sa « Lettre ouverte » puis par Denis-Constant Martin dans son article « Gregory Walker et le singe roublard », a ainsi su révéler la faculté des musiciens afro-américains à adapter leur pratique musicale en fonction du « milieu culturel » dans lequel ils vivaient (en l'occurrence celui des Euro-Américains). Leur confrontation à ces situations leur a ainsi permis de réaliser des synthèses stylistiques, à partir de matériaux nouveaux qu'ils recevaient, parallèlement à ceux de leurs multiples traditions musicales africaines. Cette adaptabilité, que l'AACM considère comme propre aux musiciens afro-américains, est par ailleurs une des caractéristiques attribuées aux musiciens de studio du label Motown, les Soul Brothers (renommés plus tard Funk Brothers). Bien qu'étant surtout rodés aux styles du jazz et du rhythm and blues, ils étaient également capables de jouer tout aussi bien de la musique latino, selon les témoins de l'époque comme Stevie Wonder (Crittin, 2012 : 90-91).

Cette faculté d'adaptation peut être associée à un certain emploi du « bricolage », aspect qui fut théorisé notamment dans le domaine anthropologique en France par Claude Lévi-Strauss :

«[...] la règle de son enjeu [l'enjeu du bricoleur] est de toujours s'arranger avec les 'moyens du bord', c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures [...] Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles ; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type. »<sup>88</sup>

Dans le cas de la Motown, ce procédé peut être observé à travers l'utilisation des objets du quotidien comme des instruments de percussion. Cette réutilisation peut évoquer le détournement opéré auparavant par les esclaves sur la lutherie européenne afin d'obtenir un son particulier :

---

88 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris : éditions Plon, 1960 : p. 27.

« Des blocs de bois, des stylos, les mains, les pieds, des peignes et des chaussures – tout ce qui était disponible pouvait devenir un instrument de percussion. Ce vieux compagnon du gospel, le tambourin, était exploité d'une façon que Clara Ward n'aurait sans doute jamais imaginé [...] Frappé de façon continu, le tambourin aidait même le danseur le plus maladroit à se caler sur le rythme. Mais le même instrument sert à imiter un crotale dans l'introduction de 'I Heard It Through the Grapevine' de Marvin Gaye. » (Hirshey : 241)

Loin de se limiter aux seuls instruments de musique, la tendance au « bricolage » dans la musique soul s'applique parfois au processus de composition des chansons. En effet, plusieurs exemples de morceaux furent parfois écrits à partir d'un canevas existant, parfois la mélodie d'une chanson ou un élément musical tiré de l'instrumental. Ainsi, nous avons précédemment mentionné que Ben E. King a expliqué avoir composé la chanson « *Stand By Me* » (1961) à partir d'une chanson des Soul Stirrers, intitulée « *Stand By Me Father* » (1961). Lors de l'interview, il affirme brièvement avoir conservé un des éléments de cette chanson pour l'inclure dans sa composition, sans donner davantage d'explications sur son contenu. Cependant, à l'écoute des deux morceaux, nous pouvons remarquer que le fragment mélodique correspondant à la fin de chaque verset est quasiment identique, aboutissant sur « Stand by » dans une ligne mélodique descendant de la médiane vers la tonique. De même, la structure de chaque couplet, dans les deux chansons, suit une progression qui fut généralisée dans la musique populaire dès les années 1950, principalement dans le doo wop : l'enchaînement I- VI – IV – I, utilisé en tonalité majeure. Il faut noter que cet enchaînement avait déjà été utilisé par les co-compositeurs de « *Stand By Me* », Jerry Leiber et Mike Stoller, dans la chanson « *There Goes My Baby* » (1960) des Drifters, dont Ben E. King était alors le chanteur soliste. Les principales innovations apportées pour l'écriture de la chanson « *Stand By Me* », outre les paroles, furent l'adjonction d'un rythme « baion » brésilien et le rôle central de la ligne de contrebasse, exposée en guise d'introduction, doublée et appuyée par tous les autres instruments de l'orchestre associés à un arrangement de cordes imposant. Nous pouvons également citer d'autres chansons fondatrices du style « soul » qui réutilisèrent des matériaux préexistants, telles que « *I've Got A Woman* » de Ray Charles, dont le matériau est emprunté à la chanson « *This Must Be Jesus* » des Southern Tones, « *Please Please Please* » de James Brown dont le texte serait tiré du standard de rhythm and blues « *Baby Please Don't Go* »



(1935) de Big Joe Williams, ainsi que « *Pain In My Heart* » (1963) d'Otis Redding, qui constitue une réinterprétation du morceau « *Ruler of My Heart* » (1963) de la chanteuse néo-orléanaise Irma Thomas. De même, le riff du titre « *Money (That's What I Want)* » (1959) écrit par Barrett Strong et qui fut l'un des premiers morceaux sortis au label Motown, aurait été inspiré au chanteur alors qu'il répétait au piano une reprise de la chanson « *What'd I Say* » de Ray Charles<sup>89</sup>.

L'aspect de « bricolage » dans la musique populaire afro-américaine semble surtout correspondre à ce que le sociologue Stuart Hall appelle le « cut and mix », terme désignant un mélange de plusieurs éléments musicaux, qu'il attribue à la musique afro-américaine. Selon lui, ce résultat est dû à trois opérations : le « déséquilibre » de matériaux musicaux divers, la « recombinaison » de ces éléments puis l'« hybridation » correspondant à la forme obtenue. En l'occurrence, pour certains artistes de soul, cette démarche de « cut and mix » consistait à « piocher » un ou plusieurs matériaux musicaux issus d'une chanson préexistante, ensuite traités et alliés à d'autres éléments imaginés par l'artiste ou le compositeur. Cette démarche de création peut également être considérée comme complémentaire de la dimension improvisatrice ou « variatrice », dans la trajectoire d'invention puis de réinvention structurelle de la musique afro-américaine. En considérant les différentes étapes dans l'histoire de cette tradition musicale, nous pouvons remarquer que chacun de ces styles a été constitué au moyen d'alliages d'éléments issus de plusieurs styles musicaux préexistants, que ce soit ceux déjà présents dans la sphère musicale afro-américaine ou ceux des autres sphères musicales (notamment européenne). Ainsi, les spirituals ont été décrits comme des adaptations des hymnes protestants européens par les chanteurs afro-américains, lesquels associaient ces matériaux à ceux des traditions musicales africaines, dont on suppose qu'ils gardaient la mémoire. Dès les années 1930, ces spirituals ont servi de source d'inspiration ou ont été associés à des arrangements témoignant de l'influence déjà bien établie du blues et du jazz, dans la composition des gospels. Puis à la fin des années 1940, débute à travers le doo wop ce que certains commentateurs ont qualifié de processus de « sécularisation » du gospel (Wexler, Ritz, 1993 : 224), qui consistait surtout à réutiliser les éléments musicaux des quatuors vocaux de gospel « jubilee

89 « I was playing 'What'd I Say', by Ray Charles, and the groove spun off that. »/ « Je jouais 'What'd I Say', de Ray Charles, et c'est de là qu'est venu le groove [de la chanson]. » (Larry Rohter, « For a Classic Motown Song About Money, Credit Is What He Wants », New York Times, 31 août 2013 ; source : <https://www.nytimes.com/2013/09/01/arts/music/for-a-classic-motown-song-about-money-credit-is-what-he-wants.html>).

quartet »<sup>90</sup>, en les faisant coexister avec d'autres éléments issus du rhythm and blues que certains de ces groupes interprétaient. Enfin, la « soul music » des années 1960 est présentée comme un style condensant et exacerbant tous ces procédés, insistant autant sur ses racines dans le gospel que sur son ancrage dans la continuité des esthétiques rhythm and blues et, pour certains de ces interprètes, l'influence de la country.

La distinction établie par les musiciens et producteurs de Stax entre une soul sudiste qui serait d'essence rurale et la soul de Motown, décrite comme plus urbaine et cosmopolite, se situe également en continuité avec les oppositions auparavant établies par l'industrie du disque entre plusieurs courants issus de mêmes styles musicaux. Cette distinction stylistique prenait surtout en compte des critères géographiques et de classes sociales, utilisés pour désigner des esthétiques musicales populaires voulues différenciables. C'est notamment ce qui avait permis auparavant l'opposition entre le blues rural, attribué à des musiciens comme Robert Johnson, et le blues urbain, représenté dès les années 1950 par le « Chicago blues » électrique de Muddy Waters et Howlin' Wolf. Le même phénomène a été opéré dans le même temps entre les différents courants du jazz avant d'impacter le style émergent de ce qui fut qualifié de « soul » pendant les années 1960. Cette logique d'estampillage a été principalement dynamisée par la théorie de l'authenticité, instrumentalisée par l'industrie musicale occidentale à l'adresse des auditeurs. C'est notamment ce que rappelait Paul Gilroy dans son livre *L'Atlantique noir : modernité et double conscience* :

« Le discours de l'authenticité a joué un rôle notable dans la commercialisation massive, en direction d'un public blanc, des formes successives de la culture populaire noire. La distinction du blues rural et du blues urbain nous offre un bon exemple de ce mode de pensée, même si des arguments comparables ont toujours été avancés au sujet de la relation entre le jazz authentique et les styles 'fusion' censés avoir été corrodés par l'incorporation illégitime d'influences venues du rock ou par la rivalité des vrais instruments et des synthétiseurs numériques. » (Gilroy, 1993 : 139)

---

90 Cette branche du gospel est parfois évoquée sous le terme de « soft gospel », en opposition au « hard gospel » qui est décrit comme un courant exploitant les aspects les plus passionnés des spirituals comme l'esthétique du « cri » et la rythmicité du style vocal « preaching ». Le Golden Gate Quartet est en outre l'un des groupes les plus emblématiques de cette tendance.

Ces oppositions géographiques et sociales ont été également décrites par Denis-Constant Martin dans son article « Gregory Walker et le singe roublard » (Martin, 2011 : 29). Selon lui, cette distinction est venue s'ajouter en supplément à la ségrégation opposant les Noirs et les Blancs dans tous les aspects de leur vie quotidienne, ce qui a pu favoriser par la suite la différenciation entre des styles musicaux urbains et ruraux dans la même sphère de la musique afro-américaine. Dans le contexte du développement de la musique soul, ce phénomène peut expliquer l'élaboration simultanée de courants dits « ruraux » (ceux associés à la « southern soul » développée entre autres à Stax et Muscle Shoals), principalement basés dans le Sud des États-Unis et de courants urbains (les autres courants reliés à la « northern soul » de Motown et autres labels nordistes), qui sont localisés dans les états du Nord.

Cependant, la distinction géographique dans ce champ de la musique populaire comporte ses limites car nous pouvons observer que dans certains cas, elle est indépendante du lieu des maisons mères des labels qui ont produit ces musiques. Le label Atlantic Records, bien que son siège soit basé à New York, fut par exemple l'un des fers de lance du développement d'esthétiques rhythm and blues puis soul associées à des influences musicales sudistes. Cette démarche fut perfectionnée dès 1954 par le style de Ray Charles, ainsi que la « country soul » de Solomon Burke dès 1961. Selon Ahmet Ertegun, l'un des fondateurs du label Atlantic, le style de chansons rhythm and blues qu'il produisait dès les années 1950, considérées comme fondatrices de la « soul music », renvoie davantage à un style de musique sophistiqué, élaboré par des musiciens « raffinés », auquel il a souhaité ajouter des inflexions du blues rural, afin de convenir aux auditeurs noirs de la Côte Est et aux auditeurs blancs des états sudistes :

« [...] les artistes de la côte Est étaient des musiciens urbains plus raffinés, et leurs disques n'étaient pas particulièrement adaptés aux goûts du public noir du Sud de cette époque, qui adorait le blues soulful. On devait donc essayer de leur donner des chansons qui leur imposent une tonalité blues. Ce qu'on sortait était pourtant différent des purs disques de blues que Chess produisait [à Chicago]. Chicago possédait un immense réservoir de bluesmen qui avaient émigré du Sud. Pour une raison ou pour une autre, ils ne sont pas venus à New York. Finalement le genre de musique qu'on a essayé d'enregistrer avec ces chanteurs urbains raffinés a connu un succès plus large que le vrai blues [...] C'était notre musique noire urbaine à la tonalité blues. »<sup>91</sup>

---

91 Propos recueillis par Gerri Hirshey, *Nowhere To Run : étoiles de la soul et du rhythm and blues*, 2013, p. 101-102.

De son côté, la stratégie de la Motown semble se rapporter par certains aspects à la culture « soul », en dépit de son ambition de « crossover » et donc de conquête des hit-parades pop blancs. Tout d'abord, les musiciens de studio, avant d'être rebaptisés les « Funk Brothers », avaient pour nom les « Soul Brothers », terme désignant les Afro-Américains ayant émigré du Sud des États Unis vers les ghettos du Nord. Ray Charles utilisa notamment ce terme dans le titre d'un de ses morceaux, en collaboration avec Milt Jackson (« Soul Brothers », 1961) et James Brown lui-même bénéficia du titre honorifique de « Soul Brother Number One » (le « frère de race numéro 1 »). Ce terme de « soul brother » pourrait ainsi s'appliquer à de nombreux artistes ayant travaillé dans le cadre du label Motown. En effet, un certain nombre des musiciens des Soul Brothers, ainsi que des artistes (dont David Ruffin des Temptations) sont nés dans les états du Sud avant d'émigrer vers les ghettos de Detroit.

Comme l'a décrit Don Cusic dans son article, la tradition musicale populaire afro-américaine est construite autour de l'improvisation depuis l'invention des spirituals. Les partitions de ces pièces présentaient uniquement la ligne mélodique et l'accompagnement pianistique, le reste du morceau étant improvisé. Nous pouvons retrouver une démarche similaire d'improvisation et de créativité lors du processus de création des chansons au label Motown. Dans une interview, le bassiste James Jamerson raconte que lors de l'enregistrement d'une chanson, il n'avait devant les yeux que la grille d'accords, ce qui lui permettait de laisser libre cours à sa créativité au moyen de l'improvisation. Cette manière de créer évoque d'emblée le jeu des jazzmen lors des « chorus » interprétés dans le cadre des jam sessions, ce que les musiciens des Soul Brothers ont dû très probablement expérimenter lorsqu'ils jouaient dans les clubs de jazz et de blues.

Par ailleurs, nous pouvons souligner ce qui apparaît comme une contradiction lorsqu'on considère les équipes artistiques des deux labels de « northern soul » et de « southern soul ». Nous pouvons remarquer que leur « composition ethnique » n'est pas uniforme et affichait parfois des extrêmes opposés. En effet, nous avons préalablement souligné que tandis que le label Motown se singularisait de par ses instrumentistes quasiment tous afro-américains, le label Stax à Memphis se distinguait à l'inverse par des formations « intégrées » et mixtes qui comportaient des musiciens Noirs et Blancs. Dans l'Histoire de la musique américaine, nous pouvons voir en quelque sorte des prémices de cette démarche de mixité via l'initiative du clarinettiste et chef d'orchestre Benny

Goodman, qui a intégré à son « big band » de musiciens blancs des instrumentistes noirs. Cependant, à Stax, le nombre de musiciens blancs égalait celui des musiciens noirs, ce qui semble être l'illustration parfaite de l'interaction des instrumentistes blancs et noirs dans la tradition musicale afro-américaine. A l'inverse, la formation instrumentale du studio de FAME à Muscle Shoals comportait uniquement des musiciens blancs qui ont participé aux sessions de studio de personnalités afro-américaines comme Aretha Franklin, Wilson Pickett ou encore Percy Sledge.

Loin de signifier ou de représenter quelque signe de compromission et d'« inauthenticité » de la musique afro-américaine, cette présence des musiciens blancs fut décrite comme participant de l'« idéologie » soul (« soulfulness »), de par l'expression d'une fraternité échappant à toute catégorisation raciale. Resitué dans le contexte historique du développement de la soul, cette cohésion musicale et relationnelle contrastait avec la situation de la société américaine des années 1960. Cette dernière restait effectivement marquée par le contexte de la ségrégation raciale qui interdisait alors tout rapprochement entre les Blancs et les Noirs dans quasiment tous les aspects de la vie quotidienne. Le sociologue Paul Gilroy considère ainsi cette interaction entre musiciens blancs et noirs comme représentative de la « soulfulness » :

« La présence et la participation de musiciens blancs n'était pas un obstacle à la soul. En un sens, elles l'ont même renforcée en rendant inappropriée la notion de 'race' et en symbolisant la possibilité d'une action blanche contre la suprématie blanche. Ces 'outsiders' vénéraient la tradition de la musique noire avant qu'elle ne devienne à la mode. Leur collaboration signifiait quelque chose de profond. »<sup>92</sup>

C'est à ce point de vue qu'ont notamment souscrit les principaux acteurs du label Stax à Memphis, dont le groupe de studio était mixte, ainsi que celui de Muscle Shoals en Alabama, dont les musiciens blancs participaient aux sessions de studio d'artistes noirs. On retrouve également une même mixité au label Atlantic, bien qu'elle ne fut pas marquée à première vue par une telle symbiose, au profit du talent des interprètes noirs ainsi que des paroliers, compositeurs et producteurs blancs. Cette logique de mixité s'oppose en un sens à celle du label Motown, dont tout le personnel était exclusivement

---

92 Paul Gilroy, « Question of a "Soulful Style": Interview with Paul Gilroy » in Monique Guillory & Richard Green, *Soul : Black Power, Politics and Pleasure*, 1998, p. 257-258.

composé de musiciens noirs (hormis le bassiste Bob Babbitt, qui resta cependant dans l'ombre de son collègue afro-américain James Jamerson). Nous pourrions ainsi avancer que selon ce point de vue, la réelle musique « soul » telle qu'elle fut décrite comme symbole de fraternité et de solidarité transgressant les barrières raciales, aurait été réellement incarnée à travers la soul sudiste de Stax et de Muscle Shoals. Ce point de vue fut défendu avec verve par le journaliste Peter Guralnick dans son livre *Sweet Soul Music : rhythm and blues et rêve sudiste de liberté*, excluant ainsi les productions de Motown et de la « Chicago soul » de la catégorie de la musique soul. Ces phénomènes invitent alors à différencier la notion de « race » de la culture noire. Comme l'affirme Paul Gilroy, cette dernière apparaît ici davantage comme une culture musicale commune, partagée dans ce cadre par les musiciens et artistes afro-américains et euro-américains, ou plus largement américains.

#### *4.3 La soul : métissage ou « créolisation » ?*

L'improvisation semble être considérée dans la culture musicale afro-américaine comme un moyen d'exprimer une spontanéité qui est presque d'ordre spirituel. Comme l'a affirmé Milt Jackson, dont la déclaration résonne avec le point de vue d'autres musiciens afro-américains des années 1960, la musique « soul » peut être décrite comme spontanée, improvisée et exprimant une spiritualité qui trouve en grande partie ses racines dans la musique religieuse. On retrouve également cette dimension spirituelle, ou du moins sa revendication, dans le jazz, notamment à travers les morceaux de John Coltrane. Dans son cas, cette recherche de spiritualité passa par le contact avec des cultures musicales extérieures à celles présentes aux États-Unis, le plus souvent extra-européennes, comme la culture indienne. Cet aspect a également été intégré par James Jamerson à son bagage musical. Il permet alors de faire le lien de ces deux initiatives au cosmopolitisme associé à la Motown.

Dans ce même contexte, nous pouvons évoquer le positionnement théorique de Ralph Ellison ; ce dernier considère que la fonctionnalité des musiques populaires afro-américaines, lorsqu'elle est poussée à l'extrême, permet de restituer des moments de « félicité ». Cette qualité semble atteinte notamment par les pratiques vocales religieuses des congrégations et décrite dans ce cadre comme étant spirituelle. La musique soul, reprenant directement ces procédés, peut alors être considérée comme

l'une des parfaites illustrations de cette recherche de spiritualité de la culture musicale afro-américaine : le caractère des styles musicaux traversant cette tradition, dont la soul, reste relativement fonctionnel (en outre lié à la danse et en partie aux conventions de l'industrie musicale blanche) tout en exprimant une certaine forme de spiritualité, notamment à travers la dimension improvisatrice et extatique du jeu instrumental ainsi que du chant. La spiritualité décrite comme permise par la fonctionnalité des musiques populaires noires est directement présentée comme l'un des enjeux artistiques de la soul. Cette musique consisterait donc en une sorte de « retranscription » d'un langage spirituel à travers la musique populaire, principalement via l'expression du « feeling » et d'autres procédés vocaux qui constituent la grâce dans cette musique. La vocation même de ce style musical, selon ses interprètes, vise effectivement à exprimer leur âme et s'adresser à celle de l'auditeur, des âmes au départ exclusivement « noires », mais dans un discours qui a pris une tournure universaliste par la suite.

Cette même dimension spirituelle est revendiquée entre autres par Smokey Robinson des Miracles, lorsqu'il évoque les musiciens et les interprètes du label Motown, dont l'expression des personnalités musicales aurait permis l'inclusion d'une forme de spiritualité dans les morceaux produits au label Motown :

« 'Quand les gens écoutaient, ils disaient : 'Aha, ils utilisent plus de basse. Ou ils utilisent plus de batterie.' [...] Ecoutez, pour moi, le son de la Motown n'est pas quelque chose de perceptible. Il est spirituel, et on le doit aux gens qui l'ont créé. Ce que les autres n'ont pas compris, c'est qu'on avait un seul studio ici [à Detroit] et qu'on enregistrait à Chicago, à Nashville, à New York, à L.A. – dans presque toutes les grandes villes. Et on avait toujours le même son. »<sup>93</sup>

De plus, nous pouvons considérer que les artistes soul s'inscrivent dans ce que le saxophoniste de l'AACM Anthony Braxton a théorisé sous le terme de « continuum trans africain ». Ce concept théorique désigne la trajectoire de la musique afro-américaine qui prend en compte des éléments au départ d'origine africaine, lesquels ont été plus tard associés à des éléments extérieurs à cette tradition musicale, dans des logiques d'associations toujours renouvelées et selon des agencements jugés pertinents

---

93 Cité par Gerri Hirshey, *Nowhere To Run : étoiles de la soul music et du rhythm and blues*, 2013, p. 238-239

par chaque musicien. C'est ce qui expliquerait ainsi la nature « composite » de la tradition musicale afro-américaine, donc sa dimension plurielle et « évolutive »<sup>94</sup>. Bien que la plupart de ces logiques d'associations aient été partagées par de nombreux artistes, il est probable qu'elles aient été personnalisées par chacun d'entre eux ; nous pouvons prendre l'exemple de l'utilisation caractéristique de la « touche latino » rythmique, alliée à la structure harmonique et mélodique du blues par Ray Charles dans le morceau « *What'd I Say* ». Ces logiques, cependant, semblent ne pas exclure la suprématie d'une ou plusieurs influences musicales sur les autres, suivant davantage une probable hiérarchisation de ces influences. Il serait nécessaire d'étudier les combinaisons de ces éléments et les logiques d'association dans les différents morceaux, en déterminant le nombre et la nature des influences, ainsi que la manière avec laquelle elles sont combinées dans ce cadre.

Certains chercheurs, tels que Denis-Constant Martin, ont relié cette dimension hybride à la théorie de la « créolisation » (Martin, 2011), élaborée par le poète martiniquais Edouard Glissant dans son livre *Traité du Tout-Monde* (1997). Ce concept renverrait selon lui à des « dépassantes imprévisibles » de traces anciennes des cultures africaines des anciens esclaves, croisées avec les influences européennes et américaines, ayant entraîné « – mieux que des synthèses – des résultantes qui surprennent » (Glissant, 1997 : 19). Il qualifie alors des styles musicaux tels que le jazz comme des « traces recomposées » des traditions culturelles africaines, alliées à celles des esclavagistes et des ethnies que les esclaves ont jadis côtoyé sur les territoires caribéens et américains. A première vue, nous pourrions donc aisément mettre en lien cette notion de syncrétisme « transcédé » avec la dimension cosmopolite qu'Al Bell associe à l'esthétique musicale de Motown. De fait, certains des musiciens des Soul Brothers ont affirmé avoir synthétisé dans leur style instrumental des influences issues de traditions musicales diverses et parfois extra-européennes. James Jamerson, bassiste au label Motown, avait défini ainsi son jeu instrumental comme condensant des influences extrême-orientales et sud-américaines, notamment en ce qui concerne les échelles mélodiques qu'il a ensuite exploité dans les morceaux :

« Mon sentiment était toujours un sentiment oriental. Quelque chose de spirituel. Prenez 'Standing In The Shadows Of Love'. La ligne de basse a une

---

94 Voir Mike Heffley, « Anthony Braxton : The Third Millenial Interview », 2001.



touche arabisante. J'ai côtoyé tout un tas de personnes d'Orient, venant de la Chine et du Japon. Puis j'ai étudié les échelles mélodiques africaines, cubaines et indiennes. J'ai ramené tout cela avec moi à Motown. »<sup>95</sup>

Nous pouvons remarquer que Jamerson évoque ces influences comme étant le fruit d'acquisitions qui s'ajoutait en supplément à sa propre éducation musicale, marquée notamment par le be bop. Dans une autre interview organisée en 1979 par le *Guitar Player Magazine*, il relate le parcours musical qu'il a suivi avant d'intégrer les rangs des Soul Brothers, dans lequel il s'illustra dans les clubs de jazz et de blues. Évoquant également son influence des spirituals et des chants gospels interprétés dans l'église baptiste de son quartier, il a également affirmé avoir accompagné des artistes afro-américains de différents styles musicaux comme le guitariste de blues urbain John Lee Hooker, ou encore le chanteur de rhythm and blues Jackie Wilson. Cette même polyvalence, intégrant différents styles de la musique populaire afro-américaine, se retrouve également chez certains jazzmen. Le pianiste Muhal Richard Abrams, par exemple, fut au départ accompagnateur de bluesmen et d'artistes de rhythm and blues comme Ruth Brown avant de fonder l'AACM en 1965.

Ce détail pourrait permettre d'établir la thèse d'une certaine porosité entre les différents styles de la musique populaire afro-américaine, dont les racines musicales sont présentées comme issues du blues. En effet, le rhythm and blues et le jazz se sont développés principalement à partir d'éléments musicaux provenant des morceaux de blues rural. De même, certains artistes de la musique populaire afro-américaine, dont certains qualifiés de chanteurs soul, se sont illustrés dans la majeure partie de ces styles, à des degrés divers. Le pianiste et chanteur Ray Charles demeure l'un des exemples les plus notables d'artistes de rhythm and blues s'étant illustré dans le jazz et ayant assimilé l'influence du gospel. La synthèse caractérisant son style est la raison pour laquelle il est fréquemment cité comme étant l'inventeur de la musique « soul ». A ce sujet, nous pouvons également citer Lou Rawls, chanteur de blues et de jazz pour le label Capitol Records qui enregistra un album soul intitulé « Soulin' » (1966). Comptant parmi ses connaissances le chanteur Sam Cooke, il intégra avec lui le groupe de gospel The Highway QC's pendant son adolescence et participa plus tard à l'enregistrement de la

---

95 « *My feel was always an Eastern feel. A spiritual thing. Take 'Standing In The Shadows Of Love'. The bass line has an Arabic feel. I've been around a whole lot of people from the East, from China and Japan. Then I studied the African, Cuban and Indian scales. I brought all that with me to Motown. »* (cité par Craig Hanson Werner, « A Change is Gonna Come : Music, Race & The Soul of America, 2006 : 20 )

chanson de Cooke, « *Bring It On Home To Me* » (1962), en tant que choriste. S'inscrit également dans cette démarche le saxophoniste King Curtis, accompagnateur du groupe de doo wop les Coasters pendant les années 1950 puis d'Aretha Franklin pendant les années 1960. Il interpréta dans sa carrière solo des titres de rhythm and blues comme l'instrumental « *Soul Twist* » (1962) puis des titres de soul instrumentale. Il forma également un quintette de « soul jazz » qui publia l'album « *Soul Meeting* » en 1960.

Cependant, certains détails pourraient différencier les esthétiques développées dans les musiques soul de la « créolisation » telle que Glissant l'a théorisée. Selon lui, la spécificité de la « créolisation », en dépit de son caractère synthétique, réside dans sa dimension imprévisible et implique également une « intervalorisation » des éléments qu'elle met en jeu. Le poète martiniquais distingue ainsi ce processus de celui du métissage dont on pourrait, selon lui, prévoir le résultat :

« La créolisation exige que les éléments hétérogènes mis en relation 's'intervalorisent', c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange. Et pourquoi la créolisation et pas le métissage ? Parce que la créolisation est imprévisible alors que l'on pourrait calculer les effets d'un métissage. [...] Mais la créolisation, c'est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité. De même est-il absolument imprévisible que les pensées de la trace inclinent des populations dans les Amériques à la création de langues ou de formes d'art tellement inédites. La créolisation régit l'imprévisible par rapport au métissage ; elle crée dans les Amériques des microclimats culturels et linguistiques absolument inattendus, des endroits où les répercussions des langues les unes sur les autres ou des cultures les unes sur les autres sont abruptes. »<sup>96</sup>

A l'inverse, Glissant définit le métissage comme un processus similaire à la créolisation, mais qui est maîtrisé et dont les « résultantes » peuvent être anticipées. Elles peuvent par la suite être parfois exploitées à des fins lucratives.

En considérant ces deux concepts, il apparaît comme complexe de définir la musique « noire » (si tant est qu'elle peut être unifiée) comme relevant de l'un ou de l'autre de ces processus. On peut aisément concevoir le caractère inattendu provoqué par la « sérendipité » qui a permis la création du jazz, située à partir de 1917, ou encore celle du blues auparavant, estimée vers la fin du XIXe siècle. Mais par la suite, ces deux styles et ceux qui ont été successivement créés par les Afro-Américains ont fait l'objet

---

96 Edouard Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, 1996 : 18-19.

d'une exploitation commerciale par l'industrie musicale euro-américaine, qui fut dans certains cas progressive, dans d'autres cas presque immédiate. Il en va ainsi pour la musique soul, initialement créée dans une sorte de continuité du rhythm and blues qui était exploité par les maisons de disques indépendantes pendant les années 1950. C'est également en ces termes que ce phénomène fut désigné par Jerry Wexler qui, comme nous l'avons constaté, ne considérait guère la musique qualifiée de « soul » que comme une transition vers une mutation plus tardive du rhythm and blues.

Cependant nous pourrions davantage supposer l'anticipation par les artistes et les producteurs du succès commercial qu'a connu ce style musical pendant les années 1960. Cet aspect est particulièrement plausible si l'on considère les stratégies suivies par les labels Motown, Stax et Atlantic. Au sujet du label Motown, le « métissage » semble davantage s'appliquer dans sa dimension maîtrisée. En effet, il faut rappeler que conformément à l'ambition de Berry Gordy, quasiment aucun aspect de la conception d'une chanson n'était laissé au hasard, tant dans les modes de jeu vocaux et instrumentaux que dans les techniques d'enregistrement<sup>97</sup>.

La notion de métissage pourrait également désigner la stratégie qu'a suivi le label Atlantic, dans l'élaboration du style « sweet soul », qu'on pourrait qualifier de « prototype » de la soul classique ou « early soul », au tournant des années 1950 et 1960. Certaines de ces compositions furent réalisées par les équipes Jerry Leiber et Mike Stoller, Doc Pomus et Mort Shuman ou encore par Phil Spector et interprétées par des chanteurs noirs. Ces titres incluaient des éléments musicaux d'origines diverses et associés entre eux. Ces éléments comprennent :

(1) l'utilisation d'un effectif instrumental hétéroclite, dont certains instruments furent en bonne partie utilisés dans le cadre de la musique savante occidentale et la variété américaine<sup>98</sup> comme les violons.

(2) le recours à des matériaux musicaux provenant des musiques hispanophones et sud-américaines, comme le rythme « baion » utilisé dans certaines chansons de Ben E. King.

---

97 Cet aspect est évoqué à maintes reprises par les spécialistes de la musique afro-américaine lorsqu'ils évoquent les techniques de production de Motown. C'est notamment la thèse que soutient Samuel A. Floyd dans *The Power of Black Music* (Floyd, 1996 : 205).

98 Nous retrouvons des arrangements similaires de cordes dans l'instrumentation des morceaux de l'album de Frank Sinatra « The Voice of Frank Sinatra », arrangés par Axel Stordahl. Ils furent notamment évoqués par Ray Charles comme une grande influence pour sa musique.

(3) les techniques instrumentales et vocales privilégiées par les Afro-Américains, dont le « call and response » et le « belting ».

Dans son livre *Une histoire musicale du rock*, Christophe Pirenne décrit l'interaction de personnalités d'origines ethniques différentes dans le cadre du Brill Building, véritable « usines à tubes » dans laquelle beaucoup de chansons des Drifters ou encore des Coasters ont été imaginées. Selon lui, il s'agissait davantage pour les équipes de production de mettre en commun des qualités différentes, attribuées à chaque catégorisation raciale représentée à Atlantic Records. Il justifie alors la thèse selon laquelle les artistes ayant travaillé au Brill Building, dont des Afro-Américains comme les Drifters ou des Latinos-Américains, ont su mettre en musique de la façon la plus expressive des compositions imaginées par des paroliers exclusivement blancs, certains étant d'origine juive :

« Cette affirmation manichéenne fut bien davantage qu'une simple machine à générer du profit. S'il vulgarise les répertoires, ce n'est pas seulement à partir d'un projet ultra-libéral assumé, c'est surtout parce que l'institution est en soi un milieu interracial au sein de laquelle collaborent des Afro-Américains, des Latino-Américains et des Euro-Américains. L'idée n'est pas de créer une société interculturelle accomplie, mais de bénéficier des compétences réelles ou supposées de chaque 'race' en jouant sur les stéréotypes les plus éculés. Lorsque les compositeurs juifs Leiber et Stoller écrivent pour les chanteurs noirs des Drifters c'est, comme l'avouait Don Kirshner avec beaucoup de lucidité, 'parce qu'ils avaient l'impression que la plupart des artistes noirs pouvaient rendre une mélodie avec des qualités dramatiques que personne d'autre n'était en mesure d'exprimer'. Lorsque Doc Pomus et Mort Shuman insèrent des inflexions afro-cubaines dans les compositions qu'ils destinent aux mêmes Drifters, c'est aussi parce qu'à divers moments de leur vie, ils ont baigné dans une ambiance latine et que, à l'époque, New York est sous l'influence des sonorités latines véhiculées par une population portoricaine en pleine expansion. »<sup>99</sup>

Cette optimisation des qualités attribuées à chaque « groupe ethnique » par les firmes discographiques peut principalement être reliée au fait que la « hiérarchisation » des relations entre les différentes origines ethniques est un facteur majeur et presque exclusif dans le développement des États-Unis en matière de relations sociales. Ce phénomène a eu plus tard des répercussions sur la gestion de l'industrie culturelle et musicale, laquelle comprendrait cependant certains aspects tirés de la culture populaire

---

99 Christophe Pirenne, *Une histoire musicale du rock*, 2011 : p. 79-80

afro-américaine. C'est ce point notamment que décrit Stuart Hall dans son article « *Quel est ce noir dans 'culture populaire noire' ?* » (1992) :

« [...] je vous rappellerai les ambiguïtés de ce transfert de l'Europe à l'Amérique, ambiguïtés qui incluent à la fois la relation ambivalente de cette dernière vis-à-vis de la haute culture européenne et ses ambiguïtés vis-à-vis de ses propres hiérarchies ethniques internes. Jusqu'à récemment, l'Europe occidentale n'avait pas d'ethnicité du tout. Ou du moins ne reconnaissait pas en avoir. L'Amérique, quant à elle, a toujours eu toute une série d'ethnicités ; aussi la construction de hiérarchies ethniques a-t-elle toujours défini sa culture politique ; et bien entendu, a réduit au silence et ignoré la réalité de la culture populaire américaine elle-même, qui a toujours contenu en son sein, tues ou non, des traditions vernaculaires et populaires noires américaines. Il est peut-être difficile de se rappeler que, considérée depuis d'autres rives que celles des États-Unis, la culture populaire majoritaire de ce pays a toujours comporté des traditions qui ne peuvent être attribuées qu'aux traditions vernaculaires culturelles noires. »<sup>100</sup>

Nous pourrions donc affirmer que l'esthétique « proto-soul » des Drifters et de Ben E. King, telles qu'elle fut développée par le Brill Building et les paroliers Jerry Leiber et Mike Stoller pour le compte d'Atlantic Records, doit être incluse dans un contexte plus large que la seule musique afro-américaine. Pour beaucoup de critiques de la musique populaire, elle reflète surtout l'essor des musiques pop occidentales puisant dans les éléments de la « Tin Pan Alley », créées pour les adolescents (en grande partie blancs) et auxquelles sont venues se greffer des vocalités afro-américaines synthétisant des influences musicales diverses. Ben E. King a effectivement affirmé que s'il débuta sa carrière de chanteur dans des chœurs de gospel pendant son enfance en Caroline du Nord, il fut également très influencé dans le même temps par la musique country. Il partage notamment cet aspect avec des chanteurs issus de plusieurs labels différents, tels qu'Otis Redding du label Stax, Eddie Kendricks du groupe Les Temptations à Motown, ou encore Solomon Burke à Atlantic. Ses racines dans la musique gospel peuvent être également considérées comme une passerelle vers sa période « doo wop » dès les

---

100 « [...] I remind you the ambiguities of that shift from Europe to America, since it includes America's ambivalent relationship to European high culture and the ambiguity of America's relationship to its own internal ethnic hierarchies. Western Europe did not have, until recently, any ethnicity at all. Or didn't recognize it had any. America has always had a series of ethnicities, and consequently, the construction of ethnic hierarchies has always defined its cultural politics. And, of course, silenced and unacknowledged, the fact of American popular culture itself, which has always contained within it, whether silenced or not, black American popular vernacular traditions. It may be hard to remember that, when viewed from outside to United States, American mainstream popular culture has always involved certain traditions that could only be attributed to black cultural vernacular traditions. » (Stuart Hall, « What Is This Black in Black Popular Culture ? », 1995 : p. 22).

années 1950. Ce passage à une esthétique profane, dont les caractéristiques vocales sont héritées du « soft gospel » des « jubilee quartets », lui permettront, comme la plupart des interprètes de soul, de développer ses qualités vocales et l'amènera par la suite à devenir le leader du groupe les Drifters en 1959.

Par ailleurs, les productions de tous les artistes de soul peuvent être interprétées au prisme de la notion de « double conscience ». Ce concept, théorisé en 1903 par W.E.B. Du Bois dans *Les âmes du peuple noir*, définit l'identité afro-américaine comme réunissant deux dimensions : d'une part la dimension africaine, renvoyant à l'appartenance ethnique des anciens esclaves « arrachés à l'Afrique » et d'autre part leur américanité, de par leur présence sur le sol américain depuis la période de l'esclavage. Cette « double conscience » suppose alors que les Afro-Américains restent attachés à des origines africaines lointaines, dont ils souhaitent à des degrés divers prolonger l'héritage mythique dans leur communauté, mais s'efforcent de s'exprimer dans la société américaine occidentale, dont ils font cependant partie<sup>101</sup>. Cette contradiction se traduit dans la culture afro-américaine, marquée par un « double visage » : d'une part, une dimension privée où les artistes s'adressent dans leur sphère communautaire (c'est à dire aux autres Afro-Américains) en utilisant les codes inhérents à leur culture, par exemple lors des jam sessions. D'autre part, elle s'inscrit, comme le souligne l'anthropologue Emmanuel Parent, dans une dimension « publique » plus large, « entrant dans la confrontation avec le monde blanc » et où le divertissement prend parfois le dessus (Parent, 2009). C'est notamment ce versant de la culture afro-américaine, décrit par l'historien Samuel Charters comme intrinsèque au blues<sup>102</sup>, qui a valu à certains de ces musiciens comme Louis Armstrong d'être considérés comme des « entertainers ». Ces derniers étaient ainsi désignés comme des artistes dont la seule fonction était d'amuser le public blanc des « clichés » noirs, confortant ainsi le climat de discrimination raciale alors en place dans le pays.

---

101 Du Bois, 2004 [1903] : 11-12.

102 Cité par Houston Baker, « To Move without Moving: An Analysis of Creativity and Commerce in Ralph Ellison's Trueblood Episode », *PMLA*, octobre 1983 : 841 ; De la même manière, Ralph Ellison lui-même considérait le « classic blues » popularisé par Bessie Smith comme relevant à la fois d'un divertissement et d'un folklore, dont la performance faisait l'objet d'une double interprétation (Ellison, 2003 : 286-287).

Cette double représentation est parfois particulièrement visible dans la carrière de certains artistes, tels que le chanteur Sam Cooke qui, selon Christophe Pirenne, « produit tantôt des interprétations policées dans ses disques studio, tantôt des interprétations âpres et volontaires, révélées notamment par le « Live At The Copa » (Pirenne, 2011 : 97). La ferveur communiquée par Cooke au public semble effectivement similaire à celle des pasteurs, du fait de son inscription dans la tradition du gospel et semble s'adresser en théorie avant tout aux Afro-Américains. Cependant, l'ambition de Cooke peut être considérée comme ambivalente : à travers sa carrière séculière de 1957 à 1964, il a opéré un virage du répertoire religieux à celui de la musique populaire qui a débouché sur un « crossover », dans un enjeu de conquérir le marché blanc. Lors de son concert donné au Copacabana en 1964, il intègre en outre à son tour de chant des titres pop et folk occidentales comme « *If I Had A Hammer* », écrite en 1949 par Pete Seeger et qui a ensuite fait l'objet de nombreuses reprises, tant par des interprètes euro-américains qu'afro-américains. Ayant par la suite fondé son propre label SAR Records en 1961, Cooke fut l'un des premiers interprètes noirs américains à obtenir une maîtrise relative des moyens de production de sa musique, ce qui anticipait le succès de la Motown. Pendant la période de ce concert se développe également le mouvement de la lutte pour les droits civiques en opposition à la ségrégation aux États-Unis. C'est dans ce cadre qu'il a écrit la chanson « *A Change is Gonna Come* » (1964) qui fut retirée de l'album du concert en raison du caractère contestataire présent dans l'une des strophes du texte. Cooke semblait donc ressentir, à première vue et plus que jamais, le sentiment d'insécurité des Afro-Américains face à la ségrégation et s'ancrait dans les problématiques de sa communauté.

Ces deux attitudes seraient donc distinctes et s'expriment dans deux sphères différentes : d'une part celle de la communauté afro-américaine (de laquelle les spirituals et le gospel apparaissent comme indissociables) et celle de la société euro-américaine, avec laquelle les Afro-Américains doivent composer et où ils doivent évoluer. Le champ d'expression de la musique soul semble donc fusionner ces deux sphères : il s'agit d'un style qui est officiellement associé à la communauté afro-américaine, « noire » qu'elle est censée représenter, mais dont l'exploitation dépend principalement de l'appui de l'industrie musicale euro-américaine. Cet aspect est perceptible notamment à travers la situation artistique de Sam Cooke, qui était en contrat au label RCA, ainsi que de Ray Charles, ayant signé chez ABC pendant les

années 1960. De la même manière, les labels Atlantic Records et Stax, dirigés par des Euro-Américains, ont joué un rôle central dans le processus de développement des musiques « soul », parallèlement aux autres styles de la musique populaire afro-américaine. Le label Motown demeure la seule exception apparente et concluante dans ce cadre, car entièrement dirigé par un personnel afro-américain. Cependant, la stratégie marketing utilisée s'adressait également aux Euro-Américains au même titre que les autres labels.

Sur bien des aspects, le discours développé autour du style de la soul semble illustrer de manière parfaite le caractère de « double conscience » des Afro-Américains. Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de ce mémoire, la « blackness » que revendiquent certains de ses représentants n'est pas défendue de manière unanime par tous les interprètes : d'une part, des interprètes comme James Brown ou Marvin Gaye, dès les années 1970, se sont réclamés d'appartenir à une « blackness » ou une « afro descendance ». D'autre part, d'autres artistes revendiquent davantage la citoyenneté américaine, indépendamment de leur couleur de peau. Cet aspect a notamment été brièvement évoqué par Paul Gilroy lors de son interview accordée à la revue « Mouvements », intitulée « De l'Atlantique Noir à la mélancolie postcoloniale » et dans laquelle il estime que les Afro-Américains aspirent avant tout à la citoyenneté américaine<sup>103</sup>. Cet enjeu civique est également suggéré de façon plus ou moins implicite par la stratégie de Motown, notamment le slogan « The Sound of Young America ». L'un des artistes de ce label, Stevie Wonder en l'occurrence, se défend par exemple de toute revendication ethnique en associant davantage sa musique à une identité américaine, sinon une portée universaliste (Crittin, Wonder, 2012 : 80-81). Si l'on extrapole cette thèse, nous pourrions trouver une traduction de cette revendication de l'identité américaine dans le champ de la musique afro-américaine à travers les reprises de standards de rock and roll euro-américain, de country, de pop et de folk par de nombreux artistes de soul et de rhythm and blues. On observe notamment ce phénomène chez Sam Cooke, James Brown et Ray Charles, mais également chez les pionniers du rock and roll; Chuck Berry, par exemple, s'est inspiré du morceau traditionnel « *Ida Red* » pour créer « *Maybellene* » en 1955 et Fats Domino a repris la chanson country de Gene Autry, « *Blueberry Hill* » en 1956.

---

103 Jim Cohen, Jade Lindgaard, « De l'Atlantique Noir à la mélancolie postcoloniale : Entretien avec Paul Gilroy », 2007, vol.3 n°51, p.94.



Les différents positionnements des musiciens afro-américains par rapport à leur culture et celle des euro-américains peuvent être expliqués sous deux aspects : D'une part, ils résultent originellement d'une acculturation des anciens esclaves avec la culture des esclavagistes et des autres ethnies rencontrées, dont la musique fait partie. Ce contexte serait le fondement de la tradition musicale afro-américaine, permettant par la suite aux musiciens afro-américains de réutiliser la culture occidentale et des autres cultures, pour les intégrer à la leur. Ce phénomène a ensuite favorisé une succession de synthèses toujours renouvelées et qui ont été classées en styles musicaux.

D'autre part, la culture afro-américaine est définie comme étant une culture vernaculaire, découlant du processus d'acculturation : ce concept désigne entre autres la faculté d'adaptation des Afro-Américains aux contraintes du « milieu culturel » dans lequel ils vivaient, par exemple les règles imposées par l'industrie du divertissement et l'industrie musicale. Ce concept fut théorisé par l'écrivain Ralph Ellison, qui affirme que c'est la raison pour laquelle l'art et la dimension commerciale ne seraient pas antithétiques. Il prétend ainsi que plus un style musical répond à une fonction, plus les instants rares qui privilégient une expression artistique pure et sans compromission apparente sont empreints de spiritualité et par extension d'authenticité.

La démarche artistique de Stax, bien que présentée comme s'adressant au public afro-américain, ne semble cependant pas étrangère à une ambition de « crossover » qui semble plus subtile que celle de Motown. Certains de ses acteurs, musiciens comme producteurs, ont affirmé que leur volonté à l'époque était de suivre le mouvement des modes musicales qui étaient alors en vogue pendant les années 1960, notamment les danses émergentes. Cette décennie fut effectivement marquée par l'apparition de nouveaux pas de danses aux États-Unis, tels que le twist (qui a fait l'objet de nombreux morceaux dont certains de Sam Cooke), le « mashed potatoe » (exploité par James Brown dans le morceau « *Mashed Potatoe U.S.A.* ») ainsi que le « monkey » (mis en musique par Major Lance dans « *Monkey Time* » et les Miracles de Smokey Robinson avec « *Mickey's Monkey* » en 1963). La même période voit l'essor de l'émission américaine « *American Bandstand* », ouverte dès les années 1960 vers un public comptant de plus en plus d'Afro-Américains. Ce phénomène inspira plus tard le présentateur Don Cornelius pour la création de l'émission « *Soul Train* » en 1972.

Dans une démarche différente de Motown, les auditeurs euro-américains étaient eux aussi visés par la stratégie marketing du label Stax. En témoigne notamment la pochette

de l'album des Mar-Keys « Do The Pop-Eye With The Mar-Keys » (1962). Cette dernière représentait ainsi des adolescents blancs en train de danser sur le pas du même nom, le « pop-eye step », qui aurait été élaboré à la Nouvelle-Orléans au début des années 1960. On retrouve des représentations similaires de danses tout au long de l'existence du label Stax sur certaines pochettes (comme par exemple « Soul Finger » des Bar-Kays en 1967). Ces illustrations étaient auparavant intégrées aux pochettes des 45 tours de rock and roll pendant les années 1950, comme les disques de Bill Haley & The Comets.

La similarité de ces iconographies semblent confirmer la poursuite d'une forme de continuité avec l'exploitation du marketing associé au rock and roll. Cette démarche a été ainsi entretenue par l'industrie américaine du disque et il semble que le label Stax l'ait réutilisé dans sa propre politique commerciale, dans le contexte de la ségrégation. En effet, depuis l'essor sans précédent du rock and roll aux États-Unis dès le milieu des années 1950, la jeunesse euro-américaine représentait une cible nouvelle de l'industrie du disque, ce qui a été pris en compte par Stax dont les instrumentistes étaient des deux origines ethniques. Dans le même temps, le label Motown a élaboré une stratégie différente : sa politique artistique s'adressait également aux auditeurs euro-américains, parallèlement au public afro-américain. Cependant, les artistes eux-mêmes étaient valorisés au moyen du marketing, notamment à travers des cours de maintien et de bonne conduite.

Les morceaux de soul construits autour des nouvelles danses s'inscrivent dans la même logique que celle qui a été exploitée au même moment par le Brill Building. Nous pouvons évoquer la chanson « *The Locomotion* » de Little Eva avec les Cookies (les chanteuses choristes également connues comme les Raelettes accompagnant Ray Charles dès 1958) et les morceaux de Ben E. King, dont l'une des prestations télévisées montre également des adolescents euro-américains en train de danser à l'écoute de ce morceau. Cette stratégie a été poursuivie au label Stax, à l'initiative de Jerry Wexler qui a suggéré aux musiciens de Booker T. & The MG's et des Memphis Horns d'exploiter la rythmique du jerk. Celle-ci fut donc intégrée à de nombreux morceaux comme « Respect » (1965) d'Otis Redding et « *Knock On Wood* » (1966) d'Eddie Floyd (Bowman, 1997 : 61-62).

Il faut également rappeler que cette omniprésence de la danse caractérise la culture musicale afro-américaine aux États-Unis (dans le cas du jazz, jusqu'au be bop) et les traditions musicales africaines. Dans le rhythm and blues, la fonction première de la musique est d'accompagner les soirées du samedi et de faire danser le public afro-américain. Par la suite, les euro-américains ont intégré ces tendances dans leur propre sphère communautaire, en suivant le modèle afro-américain. Dans ce même registre, nous pouvons également remarquer dans les paroles de « *What'd I say* » de Ray Charles l'injonction « Shake that thing » qui, bien que suggestive, peut être interprétée comme une incitation à la danse. On retrouve plus tard dans l'histoire de la musique afro-américaine des injonctions similaires, notamment dans beaucoup de morceaux de gangsta rap comme « *California love* » de 2Pac et Dr Dre (1995).

Par ailleurs, nous pouvons constater une dimension résolument « hybride » et complexe à l'étude de certains morceaux de soul produits à Atlantic. Par certains aspects, les chansons enregistrées pour le label privilégient les références au rhythm and blues, au gospel et à la country chères aux interprètes de « southern soul ». Ce type de démarche est exemplifié en outre par les chansons de « country soul » de Solomon Burke, ou encore celles d'Aretha Franklin où l'influence du gospel semble néanmoins prédominante<sup>104</sup>. Cependant, l'esthétique développée par certains des interprètes de cette maison de disques, à la fin des années 1950 et au début des années 1960, peut être associée à la dimension multiculturelle évoquée par Al Bell à propos de la musique de Motown. De fait, les productions des Drifters puis de Ben E. King réutilisent non seulement les influences du rhythm and blues, du doo wop et du gospel, mais également des rythmes sud-américains.

A partir des témoignages de première main, nous pouvons ainsi formuler le postulat de départ selon lequel la musique soul s'est développée autour de plusieurs pôles d'influence officiellement présentés comme constitutifs de ce style :

(1) le gospel, considéré comme la principale influence de ce style car faisant partie intégrante de la formation musicale de chaque artiste afro-américain. La quasi majorité

---

104 Jerry Wexler, co-président d'Atlantic Records, ne manqua d'ailleurs jamais de rappeler l'éducation musicale religieuse d'Aretha Franklin, la décrivant comme l'interprète ayant continué la « sécularisation du gospel » initiée par Ray Charles en 1954 (Wexler, Ritz, 1993 : 224-225)

des chanteurs de soul, pour ne pas dire la totalité, a effectivement reçu une formation vocale dans les églises des différentes congrégations noires, principalement baptistes. Les procédés vocaux inhérents à ce style musical (notamment le « call and response » et le « preaching », ainsi que l' « ad libitum ») sont utilisés à des degrés divers par les interprètes de soul.

(2) Les différents courants blues, à travers la permanence de sa structure en 12 mesures et ses enchaînements d'accords réutilisés dans de nombreuses chansons. Par ailleurs, cette inspiration des esthétiques associées au rhythm and blues semble surtout perceptible à travers le propos « séculier » de la soul, la distinguant ainsi du gospel selon de nombreux commentateurs.

(3) le jazz, influence de Ray Charles, Berry Gordy ou encore des musiciens des Funk Brothers, par exemple le bassiste James Jamerson ou le batteur Benny Benjamin. De nombreux musiciens de soul faisaient effectivement partie du circuit du jazz depuis les années 1950, comme les Funk Brothers de Motown ou l'arrangeur des Impressions, Johnny Pate.

(4) la country, évoquée comme influence importante par les chanteurs Ben E. King, Otis Redding et Solomon Burke. De nombreux chanteurs ayant vécu dans les états du Sud situent ce style musical comme occupant une place importante dans leur éducation musicale, parallèlement à leur formation vocale à l'école du gospel.

L'articulation de ces pôles d'influence principaux, directement évoqués par les artistes eux-mêmes, fut évaluée dans le cadre des recherches récentes sur les musiques afro-américaines. Selon Philip Tagg, cette dimension hybride constitue la preuve qui étaye sa thèse selon laquelle la musique dite « noire » n'existe pas substantiellement car tributaire en majeure partie d'autres répertoires musicaux, extérieurs aux traditions africaines et dont se revendiquent les musiciens afro-américains. De son côté, Denis-Constant Martin relie davantage ces influences à un processus de « créolisation », dépassant la simple synthèse stylistique pour produire des styles dont les « résultantes » ont surpris par la suite. Dans le cadre de sa théorie, il invoque entre autres la thèse développée en 1970 par Tony Russel, selon laquelle le processus de créolisation a

permis la mise en place d'un stock de « répertoires populaires » communs aux musiciens noirs et blancs :

*« La grande qualité de ce stock commun, écrit Tony Russel, était son adaptabilité ; sa grande force, l'assimilation ; il n'était ni blanc ni noir, mais d'une centaine de nuances de gris. »*<sup>105</sup> (Russel, 1970 : 31)

Ainsi, il considère que les musiques désignées comme afro-américaines se résumeraient davantage à un ensemble de pratiques musicales partagées par les musiciens noirs et blancs, dont les styles majeurs du jazz, du blues, des spirituals et du gospel. En partant de cette théorie, Denis Constant-Martin affirme alors que la créolisation des musiques afro-américaines a été ignorée, au profit de la revendication de ces styles comme étant exclusivement liés à la tradition musicale afro-américaine.

Ce phénomène décrit par Russel attribue alors aux musiques populaires afro-américaines une dimension « métissée » qui pourrait expliquer la présence relativement ancienne (puis encouragée) de musiciens blancs qui ont joué un rôle important dans le développement de la plupart de ces styles musicaux. Parmi ces musiciens et interprètes, figurent le groupe Original Dixie Jazz Band pour le jazz, les Blackwood Brothers et les Statesmen Quartet pour le gospel<sup>106</sup>, ainsi que Booker T. & The MG's et les Swampers pour la soul. Les MG's comptent entre autres Steve Cropper à la guitare et Donald « Duck » Dunn à la basse, des musiciens blancs qui jouaient un rôle aussi important au label Stax que Booker T. Jones et Al Jackson Jr. Il en fut de même pour les Mar-Keys, groupe du label Stax comptant notamment le saxophoniste Charles « Packy » Axton et le trompettiste Wayne Jackson. De façon encore plus flagrante, le groupe de Muscle Shoals, les Swampers, ne comportait que des musiciens blancs qui s'affirmaient comme étant fortement influencés par le rhythm and blues : parmi ces musiciens, se trouvaient le claviériste Spooner Oldham, le batteur Roger Hawkins, le bassiste David Hood et le guitariste Jimmy Johnson. Il faut également souligner le rôle central de Dan Penn, autre guitariste également interprète qui composa de célèbres chansons de soul, dont « *The*

---

105 « *The great quality of the common stock was adaptability ; its great power, assimilation ; it was neither black nor white, but a hundred shades of grey.* » (Olliver, Russel, 2001 : 166).

106 Ces deux groupes de gospel, formé par des interprètes euro-américains, ont été notamment évoqués par Peter Guralnick comme faisant partie des influences majeures d'Elvis Presley (Guralnick, 2010 : 153).

*Dark End of The Street* » pour James Carr et « *Do Right Woman, Do Right Man* » pour Aretha Franklin en 1967.

Même si des styles inédits comme le jazz ont résulté d'une « créolisation » constitutive de la musique afro-américaine, il apparaît comme plus complexe de situer la création de la musique soul dans cette même logique. Sur certains aspects, ce style musical semble relever davantage d'un « métissage », phénomène qu'Édouard Glissant différencie de la créolisation en cela que ses effets sont davantage maîtrisés et aboutissent parfois, par extension, à une exploitation d'ordre commerciale. Cependant, l'aspect de sérendipité (et donc d'inattendu) ne peut être dénié quand on évoque l'opération première de fusion du rhythm and blues, du gospel et du jazz réalisée dès les années 1950 par des artistes comme Ray Charles avec « *I've Got A Woman* » (1954). Toutefois, le caractère multiforme de la transition du rhythm and blues vers ce qui a été qualifié de « soul music » ne met pas tous ces courants à égalité sur ce terrain. En effet, les combinaisons à l'origine de la genèse de chaque esthétique furent différentes en fonction des lieux de production ainsi que du parcours des artistes, des producteurs et du processus de création privilégié par chaque équipe artistique dans chaque label. Pourtant, toutes ont en commun une logique d'association d'éléments du gospel et du rhythm and blues. De façon manifeste, la notion de contrôle, inhérente au métissage selon Glissant, n'apparaît que plus flagrante quand on considère la logique de sophistication et de maîtrise qui a régi le processus de création au label Motown à Detroit dès 1961, suite au recrutement des compositeurs Holland-Dozier-Holland.

En dépit de cette dimension plurielle de la musique soul, certains universitaires persistent cependant à désigner ce style comme une fusion des schémas harmoniques du blues avec les inflexions du gospel (éléments qui restent cependant des fondamentaux de ce style). Ian Inglis, dans son article « *Some Kind of Wonderful* », s'inscrit notamment dans cette tendance. Cependant, il désigne également le style Motown comme ayant subi majoritairement l'influence des « girl groups » du Brill Building, comme les Crystals et les Ronettes (Inglis, 2003 : 224). Il évoque plusieurs éléments communs entre ces deux esthétiques: tout d'abord, il relève l'inclusion du « call and response » dans l'interaction vocale entre les différents chanteurs, procédé musical qui est surtout une des influences du gospel et qui s'est ensuite généralisée à l'ensemble de la musique populaire américaine. Puis il dénote une construction utilisant

le contrepoint vocal, le claquements de mains insistant (« handclapping ») et les harmonies modales. Inglis rend également le développement de la soul « sophistiquée » (« sweet soul ») tributaire de l'esthétique de la variété américaine incarnée alors par le « Brill Building » et « Tin Pan Alley ». Inglis définit alors l'esthétique du « Brill Building » comme focalisée autour des « girl groups », ainsi que l'exploitation simultanée des cordes et des rythmes afro-cubains, associés à l'émotivité du gospel et du blues. Parmi les groupes précurseurs, il cite ainsi les Coasters et les Drifters, dont la chanson « *There Goes My Baby* » (1959) renvoie à l'association du rhythm and blues avec les rythmes afro-cubains et les sections de cordes. Cette même démarche a été poursuivie lors du processus de création des chansons solo de Ben E. King, auparavant leader des Drifters, notamment dans « *Spanish Harlem* », « *Stand By Me* » et « *Don't Play That Song* » (1961). On retrouve également un rôle central des cordes dans l'esthétique de la Motown, à travers de nombreuses chansons composées dès le milieu des années 1960, comme « *This Old Heart of Mine* » (1966) des Isley Brothers.

Cette inclusion des cordes semble avoir été davantage une convention privilégiée par certains labels, notamment les majors. Ainsi des sections de cordes furent intégrées aux arrangements des morceaux de Sam Cooke enregistrés pour la firme RCA, dont « *A Change is Gonna Come* ». Dès 1959, Ray Charles inclura lui-même des sections de cordes pour les arrangements de ses albums, notamment sur « *Modern Sounds in Country & Western Music* » (1962). On retrouve également des arrangements similaires dans certains succès de la « sweet soul » du début des années 1960, comme « *I Don't Want To Cry* » (1962) de Chuck Jackson et « *A Hundred Pounds of Clay* » (1961) de Gene McDaniels.

D'une manière générale, les effectifs instrumentaux utilisés par les groupes soul présentent des éléments inhabituels dans le rhythm and blues des années 1950 et propres à la musique savante occidentale. Cette utilisation occasionne parfois certains modes de jeu propres à la musique classique, comme par exemple le jeu des cors dans l'introduction de la chanson « *Try A Little Tenderness* » enregistrée en 1966 par Otis Redding. Cette utilisation des instruments classiques semble surtout due à l'éducation musicale des musiciens afro-américains, qui ont reçu pour certains d'entre eux une formation musicale dans des structures académiques, parallèlement à leur pratique dans le cadre privé. Ainsi, nous pouvons évoquer à nouveau Ray Charles comme l'un des artistes illustrant le mieux ce phénomène. Même si sa formation s'inscrit dans la

tradition de la musique populaire afro-américaine (incluant le blues, le gospel et le jazz), il a reçu également une éducation musicale classique dans une école spécialisée de Greenville. Il y apprendra notamment les pièces de Chopin, Bach et Sibelius. De même, Booker T. Jones, organiste au label Stax, reçut des cours de composition savante à l'Université de l'Indiana, comme il le mentionne lui-même :

« Ça a commencé dès que j'ai fini mon année de terminale, je suis allé directement à l'Université de l'Indiana en septembre 1962. Telle était la situation : je pouvais entendre la musique dans ma tête, je pouvais entendre une symphonie ou un arrangement en entier, mais je ne savais pas comment le coucher sur le papier. Je n'en connaissais pas les détails. Je n'étais pas sûr de ce que j'entendais – un accord de fa mineur neuvième ou un accord de fa septième, un fa diminué ou un fa augmenté, et où placer les notes sur la partition. Il a fallu que je règle cette situation. »<sup>107</sup>

Les répertoires de la comédie musicale de Broadway et de Tin Pan Alley, dans lesquels ces instruments occupent un rôle central, sont également influents dans le développement de la soul. Nous pouvons ainsi évoquer la reprise du standard « *Try A Little Tenderness* », succès de la comédie musicale de Broadway réinterprété par Sam Cooke, Aretha Franklin puis Otis Redding. Il faut également évoquer l'importance des chanteurs phares de Tin Pan Alley des années 1950, tels Frank Sinatra, que Marvin Gaye a cité parmi ses principales influences.

#### 4.4 Conclusion

Dans cette partie, nous avons pu affirmer que l'identification de la musique soul à la « blackness » s'exprime de façon complexe et sous différents aspects. La plupart du temps, elle se manifeste par la mise en exergue de procédés musicaux issus des répertoires identifiés comme « noirs », en premier lieu le gospel, ainsi que le blues de façon plus sporadique. Mais parallèlement à cette réutilisation, nous avons également constaté que les esthétiques musicales afro-américaines sont constituées de plusieurs

---

107 « [...] It started as soon as I graduated from 12th grade, I went right to Indiana [University], September, 1962. [...] But here was the situation – I could hear music in my mind. I could hear a complete symphony in my mind or I could hear an arrangement, but I didn't know how to write it down, I didn't know the particulars of it. I wasn't sure what I was hearing – a F minor 9 chord or a F7 chord or a F diminished, or an F augmented, and where the notes fit on the staff. So I had to have all that sorted out. » (source : <https://wordsbywatts.com.au/2017/02/13/interview-booker-t-jones/>)



références issus de répertoires musicaux différents, agencés selon des logiques d'associations plurielles. Cette multiplicité de matériaux musicaux reflète ainsi le processus de « créolisation » décrit par Édouard Glissant au sujet du jazz, le premier style musical afro-américain à avoir progressivement intégré le courant dominant aux États-Unis. De la même manière, la musique soul semble s'inscrire dans ce même processus, de façon similaire au blues et au gospel auquel les artistes de ce style font référence.

L'identification de la musique « soul » à la « blackness » a donc été traitée dans sa dimension hybride, assumée comme telle mais considérée sous divers prismes de raisonnement. D'une part, certains théoriciens comme Paul Gilroy considèrent cette dimension multiple comme relevant d'un dialogue entre les deux parties de la « double conscience » théorisée par W.E.B. Du Bois, c'est-à-dire le partage d'une origine africaine et d'une citoyenneté américaine qui se refléterait dans les pratiques musicales afro-américaines. D'autre part, des spécialistes comme Philip Tagg et Denis-Constant Martin mettent d'emblée en avant l'hybridité de la musique afro-américaine en la replaçant dans le contexte de l'acculturation des esclaves noirs avec la culture de leurs maîtres. Cette situation aurait ainsi donné lieu à un processus de « créolisation » fondateur de la musique afro-américaine, dans les formes les plus anciennes qui nous soient parvenues. C'est sur ces mêmes fondations que se seraient ainsi développés les spirituals, le blues, le jazz puis le gospel, suivis entre autres du rhythm and blues et de la soul.

Par ailleurs, nous pouvons ajouter deux autres concepts conflictuels qui se sont développés aux États-Unis autour des musiques populaires américaines : d'un côté, la théorie de la « great black music », développée par les musiciens de l'AACM place la musique « noire » à la fois comme le point d'articulation de nombreux styles musicaux (par exemple le rock, le blues, le jazz swing) et comme étant articulée autour d'un supposé « continuum trans africain », si l'on reprend le terme d'Anthony Braxton. Dans le même temps, s'est également développée la théorie de l'Americana, selon laquelle les styles musicaux populaires afro-américains doivent être resitués dans un répertoire plus large, d'envergure nationale et qui refléterait une identité proprement américaine. Par sa puissance de vulgarisation des procédés du gospel et son emprunt à d'autres styles musicaux issus de ce répertoire américain, la soul s'inscrirait donc en toute logique dans un héritage musical, décrit comme unique aux États-Unis.

Ces deux thèses visent à relier la musique afro-américaine, dont la soul fait partie, à un folklore unique lui conférant un caractère authentique. Cependant, nous avons pu observer une différence de positionnement des artistes face à ces représentations racialisées et à leurs répercussions dans le domaine de la musique populaire américaine. Ces différences de traitement s'incarnent principalement à travers des vocalités qui, bien que partageant des références communes, tendent à se singulariser les unes des autres. C'est notamment ce que nous avons constaté à l'examen des paramètres vocaux de la musique soul, à travers les différents exemples déployés dans cette partie. Nous tenterons ainsi, dans la partie suivante, d'expliquer cette contradiction par une étude plus développée de ces vocalités, ce qui nous aidera à répondre à la problématique de l'authenticité de la soul au centre de ce mémoire.

**3<sup>e</sup> partie : La « soul music » : une musique  
« noire » et « authentique » ?**

La considération de la « soul music » dans le champ des musiques populaires s'exprime en grande partie par un jugement vis-à-vis d'un critère d'authenticité, notion souvent traitée dans le cadre des musiques populaires américaines. A l'instar du jazz, du blues et des esthétiques du rhythm and blues, la soul s'inscrit dans la même représentation racialisée de ce qui constituait pour les auditeurs euro-américains la musique « noire » authentique. Dans ce chapitre, nous tenterons de répondre à la problématique suivante : la « soul music » des années 1960 peut-elle être considérée comme une forme musicale authentique et représentative de la tradition musicale afro-américaine ?

Nous tenterons de cerner cet aspect en étudiant les concepts d'authenticité, en association avec l'expérience afro-américaine aux États-Unis, ainsi que le concept de « personnage vocal ». Cette partie s'appuiera principalement sur les travaux d'universitaires et de spécialistes des cultures populaires afro-américaines qui ont abordé cette question complexe de l'authenticité de la musique « noire ». Puis nous les confronterons à des analyses appliquées aux démarches des artistes de soul (interprètes et musiciens), ainsi qu'aux contextes socio-historiques et artistiques dans lesquels ces initiatives s'inscrivent.

### *Chapitre 5. Définitions de l'authenticité dans la musique « noire »*

Le terme d'« authenticité », dans son acception courante, désigne la conformité d'une chose avec la réalité dans laquelle elle est exprimée. D'un point de vue spécifiquement social, il renvoie surtout à une vérité intrinsèque, une pureté présentée par un élément, par rapport à des règles, « aux tendances, aux sentiments profonds de l'homme, qui traduit son originalité en particulier »<sup>108</sup>.

Dans le domaine musical, le terme d'« authenticité », tel que relié à une « pureté » essentielle, s'avère lourd de sens et son emploi reste sujet à caution quand il est appliqué à des formes musicales populaires contemporaines. Ce caractère problématique trouve notamment sa justification dans les conditions particulières dans lesquelles se sont exprimées les pratiques musicales populaires dès le XXe siècle. Ces musiques sont effectivement devenues indissociables de deux phénomènes majeurs de cette période :

---

108 Voir la notice « authenticité » sur le site du CNRTL (source : <http://www.cnrtl.fr/definition/authenticite%C3%A9>).

le développement de l'enregistrement sonore, puis son exploitation à grande échelle et son industrialisation via l'industrie du disque. Aujourd'hui, il semble difficile de remettre en cause l'impact de ces deux phénomènes sur la production de la musique populaire au XXe siècle, dont la musique populaire produite par les Noirs américains aux États-Unis. En effet, ces événements semblent avoir eu pour conséquence un formatage progressif de ces musiques, dans leurs versions enregistrées<sup>109</sup>. D'autre part, il faut également souligner l'importance de l'industrie du divertissement, laquelle tient une place majeure dans la culture musicale américaine depuis le XIXe siècle, y compris auprès des Afro-Américains. Dès cette période, la promotion d'une version stéréotypée, pour ne pas dire caricaturale de leurs répertoires musicaux, s'est développée via les « minstrel shows »<sup>110</sup>. Ces spectacles initièrent la récupération et l'exploitation des répertoires et des matériaux musicaux afro-américains par les compositeurs de Broadway et Tin Pan Alley, sur la base de stéréotypes musicaux qui leur étaient attribués. Parallèlement, suite à l'instauration de la ségrégation raciale pendant le siècle suivant, les interprètes et musiciens afro-américains devaient, pour gagner leur vie, donner la plupart de leurs concerts dans le cadre du « chitlin' circuit »<sup>111</sup>. Ce réseau de salles de spectacles les autorisait à jouer uniquement devant un public afro-américain, en partie dans les villes des états du Sud<sup>112</sup>.

---

109 L'exploitation commerciale de la musique « noire » est généralement située par les chercheurs en 1920, lors de la sortie de la chanson de Mamie Smith, « *Crazy Blues* » sur le label Okeh Records. C'est à ce moment que les grandes firmes discographiques américaines ont commencé à développer les « race series » et à exploiter l'image de la « blackness » comme argument commercial pour vendre des disques au public afro-américain (voir Keivan Djavadzadeh, « Blacking Up : Une histoire du rock au prisme du blackface », Transatlantica, 2013, vol.2 : 4).

110 Ces « ménestrels » étaient le plus souvent des comédiens et chanteurs euro-américains dont la spécialité était le « blackface ». Ils se grimaient avec du charbon sur le visage afin de ressembler aux Afro-Américains et imitaient leur façon de chanter. Cependant, des interprètes afro-américains ont dû, eux aussi, recourir un temps au blackface afin de pouvoir se produire dans le domaine du divertissement. Ce fut notamment le cas de Rufus Thomas ainsi que de Big Joe Williams (Tosches, 2003 : 29)

111 Cependant, certains d'entre eux obtenaient occasionnellement des engagements pour jouer devant un public plus large. Ainsi, des artistes comme Duke Ellington, Cab Calloway et Joséphine Baker ont joué pendant les années 1930 au Cotton Club, une salle de spectacle dont le public était constitué de Blancs. De même pendant les années 1960, suite à la popularisation de la musique populaire afro-américaine auprès des adolescents blancs, des interprètes comme Ray Charles et Percy Sledge ont effectué des spectacles dans certaines fraternités universitaires euro-américaines du Sud (Guralnick, 2016 : 23).

112 Voir la notice « chitlin' circuit » : Jean-Paul Levet, « Talkin' That Talk », 2010 : 110

La première tentative par les Afro-Américains d'attribuer une authenticité aux musiques « noires » consista à les relier à un héritage musical supposé africain. Cet héritage, qui est constitué en réalité d'un ensemble de traditions musicales africaines différentes, aurait préexisté à la période de l'esclavage, avant la réappropriation par les esclaves des instruments et des répertoires musicaux occidentaux. Ce fut notamment la base théorique du poète et essayiste LeRoi Jones, dans son ouvrage *Le peuple du blues* (1963). Dans ce livre, il relie directement l'évolution des pratiques musicales « noires » à celle de l'expérience des Afro-Américains sur le sol américain pendant l'esclavage et la ségrégation. Il situe alors les origines de la musique populaire afro-américaine dans la musique de l'Ouest de l'Afrique, qui serait celle des premiers esclaves noirs :

« Le blues a été immédiatement précédé par la chanson de travail des Afro-Américains et des Noirs américains, qui est musicalement d'origine ouest-africaine, comme la musique religieuse noire. »<sup>113</sup>

Plus tard, il a affirmé dans son livre *Black Music* (1967), que la musique afro-américaine (qu'il désigne sous le terme de « musique noire ») est fondée non seulement sur ces origines africaines, mais également sur une imprégnation des pratiques musicales liées aux cultes protestants auxquels la plupart des Afro-Américains ont été convertis lors de l'esclavage. Dans son assertion, il situe alors les productions des chanteurs de rhythm and blues et de soul des années 1960 comme s'inscrivant dans ce même continuum :

« La musique noire est d'origine africaine, afro-américaine dans sa totalité, et ses formes variées (en particulier celles vocales) montrent simplement comment les impulsions africaines étaient réparties dans son expression, et cette même expression s'est christianisée et post-christianisée.

Aujourd'hui encore, un très grand nombre de groupes de R&B connus, de quatuors, etc., viennent de milieux religieux, et la musique même est plus religieuse qu'elle ne l'a jamais été... à divers degrés de sa complète identification émotionnelle à la culture noire afro-américaine (Sam and Dave, etc., à une extrémité... Dionne Warwick au milieu ... Leslie Uggams à l'autre extrémité... »<sup>114</sup>

---

113 LeRoi Jones, *Le peuple du blues*, 1963 : 40

114 « Black Music is African in origin, African-American in its totality, and its various forms (especially the vocal) shows just how the African impulses were redistributed in its expression, and the expression itself became Christianized and post-Christianized. Even today, a great many of the best-known R&B groups, quartets, etc., have church backgrounds, and the music itself is as churchified as

De ce point de vue, les racines de la tradition musicale afro-américaine correspondraient à une Afrique plus ou moins unitaire (principalement l'Ouest du continent), dont les éléments musicaux traditionnels seraient la source des musiques qualifiées de « noires ». Cette inclusion des éléments africains dans la musique afro-américaine aurait ainsi été réalisée dès l'invention des spirituals, définis comme des réinterprétations ou des adaptations des hymnes protestants blancs par les esclaves noirs convertis au christianisme, lesquels y ont appliqué des rythmes différents et dont l'origine a été située dans la musique africaine<sup>115</sup>.

Dans la partie précédente, nous avons souligné que ce positionnement théorique a cependant été remis en cause dès la fin des années 1980, notamment par le musicologue Philip Tagg. Ce dernier a effectivement exprimé son scepticisme quand à la possibilité d'associer directement les éléments musicaux de la musique afro-américaine à ceux des musiques africaines (Tagg, 1989 : 287). Par la suite, Denis-Constant Martin suivit cette même tendance, tout en insistant sur la dimension « créolisante » de ces musiques. Il affirme ainsi que la création de ces esthétiques est liée à un processus inattendu de mélange de répertoires musicaux supposés d'origine africaine avec la culture européenne et euro-américaine, dès la période de l'esclavage. Selon lui, la notion de musique « noire », telle que définie et perçue comme héritée des musiques africaines, relève davantage d'une construction identitaire et sociale dont les répercussions et les représentations ont impacté les pratiques musicales afro-américaines jusqu'à aujourd'hui (Martin, 2011 : 20).

Dans le même temps, certains théoriciens « afro-européens » et afro-américains adoptent pour leur part une interprétation plus nuancée quand au rapport qu'entretiennent les musiques afro-américaines avec les musiques africaines et européennes. Paul Gilroy, par exemple, associe non seulement l'évolution de la musique

---

it ever been... in varying degrees of its complete emotional identification with the Black African-American culture (Sam and Dave, etc., at one end... Dionne Warwick in the middle ... Leslie Uggams, the other end... » (LeRoi Jones, *Black Music*, 1967 : 208)

115 Voir Don Cusic, « The development of gospel music » in Allan F. Moore, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, 2002 : 49

afro-américaine à celle des dispositifs d'enregistrements<sup>116</sup> et de l'instrumentation<sup>117</sup>, mais également au concept de « double conscience » théorisé par Du Bois dans son ouvrage *Les âmes du peuple noir*. Dans son livre *L'Atlantique Noir*, Gilroy affirme que l'étude de la musique afro-américaine est inenvisageable sans prendre en compte la double identité des Afro-Américains (Gilroy, 1993 : 128), comportant dans le même temps leurs origines africaines lointaines et leur indéniable identité américaine, due à leur présence ancienne sur le sol américain.

Dans la partie précédente de ce mémoire, nous avons constaté que les aspects « créolisants » et de la « double conscience », même s'ils n'ont pas été définis en ces termes, ont également été pris en compte à travers le concept de « great black music » par les musiciens de l'AACM. Cette théorie, plaçant la « musique noire » au centre de la musique populaire américaine, retrace alors ce que le saxophoniste Anthony Braxton appelle le « continuum trans-africain » (Pierrepont, 2011 : 202). Ce « continuum » aurait été suivi par les Afro-Américains depuis l'esclavage, période où la dimension « noire » de leur musique se serait élaborée lors de l'acculturation des esclaves noirs avec la culture européenne et euro-américaine. Ainsi, des formes musicales sont considérées comme « noires » dans la mesure où elles s'inscrivent dans ce « continuum » par la référence aux expériences afro-américaines. Par extension, ces esthétiques se positionnent ainsi de plain-pied dans cette tradition et perpétuent une logique d'articulation des éléments afro-américains avec d'autres éléments issus d'autres cultures, jugés pertinents par les musiciens.

La problématique de l'identité « noire » dans la musique afro-américaine a été traitée au prisme d'un raisonnement similaire par Stuart Hall, pionnier des cultural studies, dans son article « *Quel est ce noir dans 'culture populaire noire' ?* ». Il y définit alors le qualificatif « noir » de la « culture populaire noire » comme un signifiant porteur d'une différence de la tradition culturelle afro-américaine, car se référant à la permanence de plusieurs aspects ayant fait l'objet d'adaptations avec l'environnement culturel des Afro-Américains. Il relie ensuite l'authenticité de la culture populaire afro-américaine

---

116 La musique soul s'est inscrite dans ce même processus, peut-être plus que toute autre esthétique musicale afro-américaine antérieure, dans son rapport aux innovations technologiques de studio. Nous pouvons ainsi évoquer l'exploitation de l'écho par les ingénieurs de Motown et par Rick Hall à Muscle Shoals, ou encore le passage de l'enregistrement mono à stéréo au label Stax dès 1965.

117 Gilroy, 1993 : 111



uniquement à sa capacité à refléter l'expérience sociale des Afro-Américains aux États-Unis :

« La 'bonne' culture populaire noire a réussi l'examen de l'authenticité – la référence à l'expérience noire et à l'expressivité noire. »<sup>118</sup>

Sa théorie s'inscrit ainsi dans un mouvement de désessentialisation et de recontextualisation de la culture populaire afro-américaine, poursuivi à la même période par Paul Gilroy. S'il relie, comme LeRoi Jones, l'évolution des musiques « noires » américaines à celle de l'expérience des Afro-Américains aux États-Unis, il affirme également l'impossibilité pour les musiciens afro-américains de redécouvrir les répertoires africains, décrits comme la base de la musique « noire », par l'intermédiaire des pratiques musicales afro-américaines modernes. Par ailleurs, il semble considérer que l'assimilation (ou l'exploitation) de la culture dominante américaine par les interprètes et musiciens afro-américains est indissociable de « stratégies » (Hall : 306), dont la connaissance a été occultée par la « racialisation » des ces répertoires comme « noirs ». Si nous considérons l'histoire de la musique afro-américaine, nous pouvons effectivement observer que l'entretien de cette racialisation a été partagé entre des intervenants euro-américains (« blancs »), et afro-américains (« noirs »), selon des stratégies obéissant à des finalités supposées différentes : tandis que les Euro-Américains semblaient exploiter cette racialisation afin de conserver le système de domination ségrégationniste à leur avantage, les interprètes afro-américains ont également utilisé de manière progressive cette racialisation comme « retournement » de leur propre stigmat<sup>119</sup> (cf. terme d'Emmanuel Parent), afin d'acquérir une plus grande liberté d'action, égale à celle de leurs concitoyens blancs.

Dans son article, Stuart Hall semble donc considérer que l'ensemble des styles de la musique afro-américaine, mêmes ceux qui furent les plus « commerciaux » et hybrides,

---

118 « 'Good' black popular culture can pass the test of authenticity – the reference to black experience and to black expressivity. » (Hall, 1992 : 28).

119 Ce retournement par les artistes afro-américains du stigmat lié à leur couleur de peau semble être apparu de façon plus flagrante dès la fin des années 1960, marquée notamment par les chansons « *Say It Loud (I'm Black And I'm Proud)* » (1968) et « *To Be Young, Gifted and Black* » (1970) de Nina Simone. La sortie de ces chansons coïncidait alors avec l'apogée des mouvements « Black Power » et « Black is beautiful », exhortant les Afro-Américains à revendiquer leur « fierté noire » (« black pride »).

peuvent être considérées comme authentiques, dans la mesure où ils se réfèrent automatiquement à l'expérience afro-américaine aux États-Unis. Sa thèse semble ainsi justifiée par le fait que chaque esthétique musicale semble refléter, à sa manière, l'expérience des interprètes, des musiciens et de leurs contemporains dans la société, l'environnement et l'époque dans lesquels ils évoluent. Ainsi, la musique soul pourrait être considérée comme un ensemble d'esthétiques musicales correspondant aux changements sociaux et économiques expérimentés par les Afro-Américains pendant les années 1960 : nous pouvons ainsi évoquer le développement de la classe moyenne, laquelle occupait notamment une place significative parmi les auditeurs de Motown, le progrès technologique comme en témoigne l'évolution du matériel au label Stax, et la lutte pour les droits civiques qui a vu la popularisation progressive de la musique soul puis funk dans le champ de la musique populaire américaine.

Hall affirme également l'inexistence de formes « pures » dans la musique populaire afro-américaine comme dans tout courant de musique populaire et que ces esthétiques musicales « sont, à quelque degré, des hybrides d'une base vernaculaire ». Cette base vernaculaire, supposément celle du gospel et du blues<sup>120</sup>, mettrait ainsi en valeur un mode d'oralité particulier qui a particulièrement concentré toutes les attentions pendant les années 1960 lors du développement de la musique soul, et autour duquel un ensemble de discours a été élaboré tant par des commentateurs euro-américains qu'afro-américains. Elle aurait ainsi constitué un canevas, un ensemble de matériaux vocaux et instrumentaux à partir duquel les musiques populaires afro-américaines, mais aussi plus largement américaines, se sont constituées<sup>121</sup>. La musique soul pourrait ainsi être située au paroxysme de cette évolution et définie comme un ensemble d'esthétiques cristallisant les procédés élaborés à partir de ces matériaux, sur le plan vocal et instrumental, à des degrés divers.

Par ailleurs, l'expérience sociale vécue par les interprètes et musiciens afro-américains, suggérée par Stuart Hall, est l'aspect qui est placé au centre même de leur discours, le plus souvent au détriment de toute considération d'ordre esthétique sur leur musique. Néanmoins, ces expériences individuelles incluent systématiquement des

---

120 L'écrivain et musicien Ralph Ellison semble souscrire à cette analyse dans ses essais, lorsqu'il évoque par exemple les trompettistes blancs de jazz essayant d'imiter la « voix du blues » ou des chanteurs blancs sonnante comme des chanteurs noirs d'une église baptiste.

121 C'est notamment ce qui a été suggéré par l'auteur de l'éditorial de Billboard, « La fabrique de l'Americana », que nous avons cité dans la partie précédente.

figures tutélaires sur lesquelles ces interprètes et musiciens ont fondé leur éducation musicale, des « héros » musicaux dont l'influence a été ressentie collectivement. Sam Cooke est sans conteste la figure la plus importante pour la plupart d'entre eux, ayant été l'une des premières vedettes du gospel à s'être lancé dans une carrière dans la musique populaire.

### *Chapitre 6. La soul et la « blackness » : une construction sociale*

La mise en place de la ségrégation dans l'espace civil, social et dans l'industrie musicale a eu des répercussions sur la représentation racialisée des répertoires de la musique populaire américaine. Suivant des stéréotypes attribués à chaque « groupe ethnique », certaines esthétiques étaient désignées comme se rapportant à une identité « noire » ou « blanche », voire même « country »<sup>122</sup>. Cette « détermination » sociale et raciale eut un impact sur les jugements esthétiques, artistiques et commerciaux suivis par les acteurs de l'industrie de la musique populaire américaine. Ainsi, certains artistes comme Chuck Berry et Arthur Alexander ont pu être un temps considérés comme sonnante « trop country » par certaines maisons de disques (probablement du fait de l'instrumentation et de leur vocalité en « straight tone »). D'autres, au contraire, étaient considérés comme « sonnante trop noir », comme ce fut le cas de Wilson Pickett lorsqu'il intégra les Falcons en 1962 (Fletcher, 2017 : 39-40).<sup>123</sup> Ce jugement était ainsi basé sur son exploitation des aspects les plus passionnés de la vocalité de l'Église afro-américaine, notamment le « shout » et l'esthétique « dirty ».

De même, les esthétiques développées à Motown furent décrites comme relevant de la pop par les interprètes et les musiciens de Stax et de Muscle Shoals, car jugées plus sophistiquées et limitant l'emploi des procédés vocaux précédemment évoqués. De fait, les stratégies adoptées pendant la période du développement de la musique soul, compte

---

122 Ce terme « country » implique ainsi une double connotation raciale et sociale, car désignant les paysans blancs pauvres du Sud des États-Unis, appelés les « rednecks » ou les « poor white trash ».

123 L'impact de ces représentations pouvait déjà être observé quant à la réception de la première chanson d'Elvis Presley, « *That's All Right Mama* » (1954). En effet, elle fut considérée par de nombreux disc jockeys des radios noires comme sonnante trop « country » (et donc trop blanche) et comme sonnante trop « noire » par les disc jockeys euro-américains (Guralnick, 2010 : 160-161). Par la suite, les premiers enregistrements de Solomon Burke à New York et d'Arthur Alexander à Muscle Shoals ont fait face aux mêmes stéréotypes.

tenu de ces stéréotypes musicaux, apparaissent à première vue comme différentes : à Motown, Berry Gordy a facilité l'accès de ses disques au « crossover » en limitant les éléments musicaux associés à la « blackness ». Il préserva principalement l'intensité vocale, le « call and response », le claquement de mains, le rythme syncopé et l'accentuation du « backbeat ». Le dirigeant de Motown semble ainsi avoir adapté le contenu des chansons de son label aux habitudes musicales des classes moyennes des états du nord (à la fois « blancs » et « noirs »), davantage orientées vers les esthétiques « pop » mainstream et le « doo wop ». D'autre part, les productions des labels Stax et FAME (au studio de Muscle Shoals) condensent des influences musicales étroitement associées aux musiques populaires particulièrement développées dans les états sudistes (notamment le Tennessee et l'Alabama) : il s'agit en premier lieu des dérivés du blues, de la country et du gospel. Dans le même temps, elles intègrent également des éléments inhérents à la musique pop mainstream diffusée à la radio à cette période et à laquelle les musiciens de studio, comme les interprètes, étaient relativement familiarisés<sup>124</sup>.

Ces esthétiques réutilisent ainsi les codes esthétiques attribués aux répertoires du rhythm and blues et du gospel afro-américain, où les éléments attribués à la « blackness » sont mis en exergue, parallèlement à des influences de la musique pop et de la country. De même, ce qui fut désigné sous le terme de « New Orleans Soul » fut également constitué autour de logiques d'association. Si les conventions du rhythm and blues, de la pop et du gospel étaient respectées, ces esthétiques intégraient également des éléments musicaux associés à la Nouvelle-Orléans, comme la prédominance du piano d'inspiration « barrelhouse »<sup>125</sup> et les rythmes des musiques caribéennes. Nous pouvons donc directement rattacher ces logiques d'association à la dimension « vernaculaire » qu'évoquait Hall dans son article et qui fut théorisée par Ralph Ellison comme constitutive de la musique afro-américaine (notamment du jazz) :

« Je considère le vernaculaire comme un processus dynamique dans lequel les styles du passé les plus raffinés sont continuellement fusionnés avec les

---

124 Cet aspect est évoqué par Charles L. Hughes dans son ouvrage. Nous pouvons ainsi trouver une influence de la pop dans la chanson d'Arthur Alexander, « *You Better Move On* », où la structure AABA, typique des chansons de Tin Pan Alley, est exploitée. Dans le même temps, on peut y entendre le rythme « baïon » brésilien qui avait déjà été intégré par Jerry Leiber et Mike Stoller dans la chanson « *Stand By Me* », interprétée par Ben E. King et sortie en avril 1961.

125 Terme synonyme du style « boogie woogie », littéralement « piano bar » ou « bastringue ». Le pianiste Allen Toussaint est l'un des principaux musiciens à avoir adapté ce style pianistique aux esthétiques du rhythm and blues.

improvisations à vue d'œil et à l'oreille, que nous inventons dans nos efforts pour contrôler notre environnement et nous divertir. Ce n'est pas seulement dans le langage et la littérature, mais aussi dans l'architecture et la cuisine, dans la musique, le costume, la danse et dans les instruments et la technologie. En cela, les styles et les techniques du passé sont adaptés aux besoins du présent, et dans leurs actions intégrationnistes, les grands styles du passé sont démocratisés. De ce point de vue, le vernaculaire est, tout autant que les styles associés à l'aristocratie, un mouvement vers la perfection.

Cela suggère que bien que la perfection vers laquelle il va soit plus démocratique qu'aristocratique, il n'y a pas nécessairement de contradiction entre notre style vernaculaire et la poursuite de l'excellence [...] Et alors que le vernaculaire se méfie des standards abstraits, il recherche toujours la perfection dans la forme de la félicité fonctionnelle. C'est pourquoi les questions de la fonction et de la performance occupent une place si importante dans l'échelle de l'esthétique vernaculaire. Elle parvient à la perfection à travers un processus de raffinement, de suppression et d'intégration dans lequel la forme et la fonction ne font plus qu'un sur le plan esthétique. »<sup>126</sup>

A travers le concept de « vernaculaire », Ralph Ellison désigne alors un aspect de la culture afro-américaine qu'il relie à une dimension « provinciale », locale<sup>127</sup>. Cet aspect implique cependant, selon lui, un processus de « raffinement », de « suppression » et d'« intégration »<sup>128</sup> d'éléments qui font fusionner la forme et la fonction de l'œuvre. La musique soul, comme l'ensemble des musiques populaires afro-américaines, peut être incluse dans ce même cadre, étant avant tout liée à la danse, donc à une fonction sociale largement exploitée par les Afro-Américains aux États-Unis. Cette fonction de musique dansée constitue, selon Christophe Pirenne, le statut principal de la soul (Pirenne, 2011 : 106), ce que confirme nombre de morceaux fondés sur les modes de danses (le « mashed potatoes », le « jerk »...) émergentes à cette période.

Le processus du vernaculaire, selon Ellison, relève d'un pragmatisme qui justifie le recours à ce « raffinement » en fonction des besoins de l'environnement dans lequel les interprètes et les musiciens évoluent. Cette démarche semble ainsi centrale dans la mise en place des différentes tournures esthétiques adoptées par des scènes musicales individualisées : se déclinant sous plusieurs attitudes, elle fut tout autant décisive dans l'élaboration du « Memphis sound » à Memphis que dans celle du « son de la jeune

---

126 Ralph Ellison, *The Collected Essays of Ralph Ellison: Revised and Updated*, Toronto (Canada) : Random House Publishing, 2003 (p. 612)

127 Voir dans Emmanuel Parent, *Jazz power. Anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, 2015.

128 Stuart Hall définit ce processus sous le terme de « cut and mix » (Hall, 2007 : 74-75).

Amérique »<sup>129</sup> à Detroit, de la « Chicago soul », ou encore les esthétiques élaborées à la Nouvelle-Orléans. Toutefois, cette singularisation a également été développée d'un point de vue géographique et local, démarquant les esthétiques musicales créées dans les états du nord (la « northern soul ») de celles des états du sud (la « southern soul »).

Nous avons précédemment démontré les limites de cette théorie des esthétiques locales, notamment en raison de la diversité des matériaux utilisés dans les styles rhythm and blues créés au label Atlantic à New York. Les producteurs de ce label ont d'ailleurs largement exploité le filon de ce qui fut qualifié de « sweet soul » ou de « proto soul », avant de se concentrer sur la « southern soul » développée à Memphis et Muscle Shoals. Il n'en demeure pas moins que les stratégies esthétiques adoptées par chaque label diffèrent selon certains aspects, principalement en fonction de représentations sociales portant sur des « particularismes » locaux et/ou raciaux. De façon paradoxale, chaque esthétique semble avoir, pour autant, adopté une forme plus ou moins accentuée de « raffinement » propre au processus du vernaculaire décrit par Ellison.

Dans cette logique, le pragmatisme semble effectivement un aspect majeur dans le champ de la musique populaire américaine, si l'on considère la manière avec laquelle chaque interprète ou musicien a mis en place son style instrumental et/ou vocal. Cet aspect semble évident quant à la fusion par Ray Charles des procédés du gospel avec les thématiques et la formation instrumentale du rhythm and blues dans sa musique, ou encore l'intégration de l'influence de la country par le même Ray Charles, Solomon Burke, Arthur Alexander et Joe Tex. La différence de ces configurations peut donc être attribuée à des critères liés non seulement à l'éducation musicale singulière de chaque interprète, mais également à la diversité des scènes musicales populaires afro-américaines et donc à un aspect collectif.

Il est intéressant de noter que la référence aux formes musicales afro-américaines antérieures, selon le discours des interprètes et des musiciens, ne s'appuie pas toujours sur les mêmes aspects d'un répertoire à l'autre. Ainsi sur le plan instrumental, l'impact du blues semble davantage évoqué dans sa dimension harmonique. Ainsi, Otis Redding dissociait ses chansons « soul » du blues par son délaissement de sa structure à 12 mesures et du rythme syncopé :

---

129 Traduction du slogan de Motown, « The sound of young America ».

« Johnny Taylor, Muddy Waters et B.B. King sont des chanteurs de blues. James Brown n'est pas un chanteur de blues. Il a un rythme rock and roll et il peut chanter des chansons pop lentes. Mes propres chansons, 'Respect' et ' Mr. Pitiful', ne sont pas des chansons de blues. Je veux parler en termes de rythme et de structure musicale. Un blues est une chanson qui a 12 mesures tout du long. La plupart de mes chansons sont des chansons de soul. »<sup>130</sup>

De son côté, le producteur d'Atlantic Jerry Wexler affirme que la plupart des chansons de « rhythm and blues » produites à partir de 1954 (soit l'année de l'enregistrement par Ray Charles de « *I've Got a Woman* »), puis celles de soul, réutilisent davantage les éléments des esthétiques du gospel que celles du blues. :

« Le rhythm and blues aurait dû être plutôt appelé rhythm and gospel, dans la mesure où le rhythm and blues contemporain et le rock and roll qui en a découlé [...] avaient davantage recours à la forme musicale du gospel qu'aux formes du blues. Le blues, c'est le blues en 12 mesures, mais le rhythm and blues, même s'il utilise occasionnellement la forme en 12 mesures, a utilisé les enchaînements d'accords et la métrique du gospel. Je ne veux pas devenir trop technique, mais pour être bref, ce que Ray Charles a apporté sur la table de la musique du rhythm and blues sont les mots du diable sur de la musique d'église. »<sup>131</sup>

L'aspect vocal est quant à lui toujours associé à la vocalité du gospel et des cérémonies religieuses des congrégations afro-américaines.

---

130 Jim Delehant, « One Year Without Otis : An Interview », *The Hit Parader*, 1967.

131 « *Rhythm and blue might better have been called rhythm and gospel, in a sense because there is in contemporary rhythm and blues and the rock and roll which stemmed from it, they're probably much more [...] recourse to gospel musical form than to blues forms. Blues is blues, 12 bar blues, but rhythm and blues while it does occasionally use the 12 bar form, has used gospel music meaning gospel chord changes and gospel meters. I don't want to get too technical, but to put it in a nutshell because of what Ray Charles brought to the table the music of rhythm and blues now is the devil's words to the church's music.* » (Chicago: "Rock and Roll; Respect; Interview with Jerry Wexler [Part 3 of 4]," WGBH Media Library & Archives:source: [http://openvault.wgbh.org/catalog/V\\_AFA3F7BAF7A44A4693BD4E508451CDE8](http://openvault.wgbh.org/catalog/V_AFA3F7BAF7A44A4693BD4E508451CDE8).)

En dépit des commentaires autour de l'étiquette unificatrice de la « musique soul », la diversité des profils vocaux des interprètes a permis à certains commentateurs de mesurer leur vocalité à une représentation de ce qui était alors perçu comme une « authenticité noire », autant par le public euro-américain qu'afro-américain. Cependant, cette « authenticité » étant mise à caution par l'importance des stéréotypes musicaux forgés en grande partie par les « minstrels », il apparaît que ce qui fut appelé la « voix noire » est davantage le fruit d'un travail de construction autour d'une vocalité particulière<sup>132</sup>. Dans le cas de la soul, comme de la plupart des styles musicaux populaires, cette construction pourrait être résumée sous le terme de « personnage vocal ». Cette notion semble désigner une entité vocale individuelle construite par l'interprète selon des critères s'inscrivant dans un contexte individuel et collectif.

Cet aspect fut récemment théorisé par Vincent Bouchard dans sa thèse, « Le personnage vocal ». Il dissocie alors deux processus qui sont, selon lui, à l'origine de la mise en place de cette entité vocale : l'« individuation », construite autour d'une affirmation par le chanteur de sa personnalité individuelle, et la « communion », s'appuyant sur des éléments communs avec un groupe ou d'autres individus. Loin d'opposer strictement ces deux processus, il considère la phase de « communion » comme un préalable à la mise en place de l'« individuation » par l'interprète de sa vocalité. Il définit ainsi la « communion » comme une valeur majoritaire qui occasionne cependant, par moments, la mise en place d'« individuations » relatives singularisant l'interprète. C'est selon lui ce qui définit le courant dominant d'une part et les styles musicaux de l'autre :

« La communion débute par un collectif large qui est plus accessible à une jeune persona se cherchant des modèles. Puisque cette étape est à la base du développement humain, elle est statistiquement toujours majoritaire étant donné que l'individuation est limitée dans l'humanité. C'est pourquoi il y a culture dominante et sous-culture. La première s'apparente à une communion et la seconde à une individuation, qui est somme toute un raffinement de la communion. Pareillement en musique populaire, il y a la musique 'de masse' appelée aussi 'commerciale' et la musique de multiples 'styles' qui sont des subdivisions spécialisées fondées sur un aspect identitaire – le corps, l'affect ou l'idéologie – donc une communion individualisante. » (Bouchard, 2010 : 72)

---

132 Parent, 2010 : 7.



La théorie ici développée par Vincent Bouchard semble appropriée pour l'étude des vocalités de la musique soul. En premier lieu, il faut rappeler que dans le cadre de la musique populaire américaine des années 1960, le courant dominant de la musique populaire désignée comme « commerciale » renvoyait à la pop occidentale. La « pop » était ainsi représentée par les productions du Brill Building (situées en continuité de Tin Pan Alley), ainsi que le répertoire des « crooners » tels que Frank Sinatra ou Dean Martin. La musique « soul », à première vue, semblait donc se rapporter à une « musique de style », aspect qui était exploité par les multiples labels indépendants qui se sont consacrés à l'enregistrement de cette musique. Mais selon le raisonnement énoncé par Vincent Bouchard, elle pourrait être considérée plus spécifiquement comme un style partiellement dérivé du courant de la « pop » mainstream et dont la spécialisation résiderait dans l'exploitation de la base vernaculaire évoquée par Stuart Hall et Ralph Ellison. Son exploitation commerciale est effectivement fondée sur l'un des aspects évoqués par Vincent Bouchard, à savoir l'« affect », à travers le caractère émotionnel et le lyrisme, autant de procédés centraux dans les répertoires musicaux vernaculaires afro-américains. De plus, les procédés inhérents à ce style (en premier lieu la vulgarisation du mélisme, du « preaching » et du « call and response ») ont également été assimilés dans le champ de la musique pop, ainsi que du rock pendant les années 1950 et 1960<sup>133</sup>.

Cependant, nous pouvons remarquer que les catégories de la musique populaire sont parfois plus poreuses qu'il n'y paraît. En effet, certaines esthétiques associées aux musiques « de style » entretiennent des ambiguïtés ou des contradictions par rapport à leur opposition aux musiques considérées comme « commerciales ». Dans le champ des esthétiques estampillées « soul », la direction artistique suivie par les artistes du label Motown fut décrite sous cet angle. Ce statut problématique semble alors invalider la distinction qui est usuellement établie entre musique « commerciale » et musique « de style » dans le champ de la musique soul, qu'entretiennent des interprètes et des musiciens comme ceux de Stax Records ou de FAME.

---

133 Nous pouvons ainsi retrouver ces éléments dans la vocalité d'interprètes tels que Mick Jagger des Rolling Stones, Janis Joplin ainsi que Joe Cocker, pendant les années 1960. De plus, tous ces interprètes popularisèrent certaines chansons de soul auprès de leur public : nous pouvons ainsi évoquer la reprise de « *Time Is On My Side* » d'Irma Thomas par les Rolling Stones (1964) et de « *Piece of My Heart* » d'Erma Franklin par Janis Joplin (1968).

La transition de la communion vers l'individuation que décrit Vincent Bouchard semble néanmoins constitutive de toute pratique artistique et musicale populaire. Nous pouvons remarquer que la grande majorité, pour ne pas dire la totalité, des artistes de soul partagent des influences communes auxquelles ils se réfèrent de façon différente les uns des autres et plus ou moins explicitement. En premier lieu, l'éducation musicale dans les congrégations fut un aspect majeur auquel quasiment aucun artiste soul n'a échappé. Les influences majeures de Sam Cooke et de Ray Charles, principalement, furent vraisemblablement assimilées sous des aspects différents par les interprètes. Cependant, certains des grands noms de la musique country (principalement le « western swing » et le « Nashville sound »<sup>134</sup>) comme Eddie Arnold et Hank Williams, ont également exercé une certaine influence sur certains interprètes, notamment sudistes. Arnold est notamment cité comme influence par Otis Redding et Arthur Alexander, ainsi que Joe Tex, ont également eu des influences majeures du côté de la country (Younger, 2000 : 29). En effet, de nombreux chanteurs de la soul sudiste ont été familiarisés pendant leur enfance avec les musiques dites « hillbilly ». Ce style musical, parallèlement aux succès de la musique pop, occupait une place prédominante dans les programmes radiophoniques. Certains de ces interprètes, comme Carla Thomas et Ray Charles étaient des auditeurs de l'émission country « Grand Ole Opry », écoutée assidument par nombre de Sudistes pendant les années 1940 et 1950. L'influence des styles rhythm and blues aurait donc été plutôt tardive et occuperait ainsi une place relative dans leur éducation musicale<sup>135</sup>. De même, nous pouvons également relever chez certains artistes des influences tirées du jazz, ou encore des éléments issus des musiques extra-européennes. Nous pouvons ainsi supposer que certaines figures majeures de la musique populaire, notamment dans la musique afro-américaine, ont construit leur carrière artistique autour d'un personnage vocal mis en avant comme une individuation.

---

134 Le « western swing » désigne un style musical créé pendant les années 1920, dérivé de la musique country « hillbilly » et condensant de multiples influences populaires, notamment le jazz. Le « Nashville sound », plus tardif, renvoie à un style de country plus influencé par l'instrumentation de la pop « mainstream ». Bob Wills s'imposa comme l'un des précurseurs du western swing et Chet Atkins fut l'un des artistes les plus populaires du « Nashville sound » pendant les années 1950. (source : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/western-swing/>; <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002251883>)

135 Voir Charles L. Hughes, *Country Soul : Making Music and Making Race in the American South* : 17

Il paraît difficile de juger de l'authenticité des différentes pratiques musicales des artistes de la musique populaire américaine. A première vue, nous pourrions considérer, à l'instar de certains représentants de la critique journalistique, que la musique d'un artiste n'est authentique que dans la mesure où il ne subit aucune contrainte imposée par un contrat dans un label auquel il est susceptible de céder à d'éventuelles compromissions. Dans ce cas, nous pourrions difficilement trouver un exemple d'artiste de ces répertoires qui soit totalement indépendant des conventions musicales exploitées par les labels ou hermétique à tout enjeu de commercialisation. Nous pouvons effectivement remarquer que la logique de « crossover » semble avoir été décisive dans tous les labels de la musique populaire américaine, principalement dans le cadre du rhythm and blues et du rock and roll dès le milieu des années 1950 puis de la soul à partir de la fin des années 1950 et tout le long des années 1960.

Nous pouvons néanmoins évoquer quatre chanteurs qui peuvent être considérés comme emblématiques de la représentation de la « blackness » dans la musique soul des années 1960 : Wilson Pickett, Otis Redding, Solomon Burke et James Brown. A l'écoute de leurs morceaux respectifs, nous pouvons constater que chacun de ces interprètes a exploité des procédés vocaux qui constituaient des stéréotypes de la représentation musicale de la « blackness » : l'utilisation du « preaching », le recours à l'esthétique « dirty » ou du « shout » (exploité par Wilson Pickett et alterné avec des moments de suavité chez Otis Redding et Solomon Burke) et l'exploitation des mélismes, convention dans la musique afro-américaine populaire, tirée du gospel. Cependant, l'individualisation de leur style vocal semble être passé par une réappropriation plus affirmée de certains procédés particuliers, plutôt que d'autres. C'est donc de cette manière qu'ils ont pu se construire leur personnage vocal individualisé et imposer leur personnalité artistique dans l'industrie musicale. Ce fut par exemple l'utilisation exacerbée, voire systématique, du « shout » et du son « dirty » qui distingua James Brown et Wilson Pickett de leurs contemporains.

La personnalisation par les interprètes de leur personnage vocal apparaît notamment à travers certains éléments récurrents de leur vocalité, notamment des « gimmicks » que l'on peut définir comme une probable équivalence des « licks »<sup>136</sup> joués au piano et à la

---

136 Selon Jean-Paul Levet, il s'agit d'un « fragment mélodique stéréotypé » intégré au répertoire d'un interprète, un musicien en solo ou en groupe (voir Jean-Paul Levet, « Talkin' That Talk », 249).

guitare. Chez Otis Redding, ce fut la répétition du « gotta » (bien que ce « tic » ait été également utilisé par Solomon Burke, notamment dans sa chanson « *Home in Your Heart*»), pour Wilson Pickett la formule « In the midnight hour ».

Ces éléments sont tous puisés dans plusieurs influences et associés ou utilisés à des degrés divers, de façon plus ou moins récurrente. Nous pouvons relever plusieurs d'entre eux qui sont constitutifs de cette individuation et font l'objet d'un traitement singulier par chaque interprète :

- le timbre : cet élément constitue l'un des aspects qui semble le plus travaillé chez les interprètes. Le son « dirty » est utilisé dans le timbre à des degrés divers : il apparaît presque systématiquement chez Otis Redding et Wilson Pickett, ainsi que James Brown et Solomon Burke. Dans les styles associés à la « northern soul » (notamment celle de Motown et de Chicago), cet élément semble utilisé avec parcimonie voire inutilisé. Cependant, d'autres interprètes associés à ces esthétiques nordistes l'utilisent occasionnellement de façon exacerbée, à l'instar de Stevie Wonder (par exemple sur « *I Was Made to Love Her* » en 1966, et dans « *Signed Sealed and Delivered, I'm Yours* ») ou de Marvin Gaye dans nombre de ses chansons, lors des moments d'intense expressivité.

Parmi les autres aspects du timbre exploités par les interprètes de soul, nous pouvons aussi évoquer les sanglots, autre procédé vocal des congrégations protestantes afro-américaines. Ils sont employés de façon récurrente par James Brown, Otis Redding, Ray Charles, Solomon Burke, ainsi que Wilson Pickett, de façon presque systématique. Chez James Brown et Otis Redding, ce procédé est particulièrement utilisé pour les ballades.

Ce travail sur le timbre vocal est généralement perçu comme un vecteur de la dimension émotionnelle exprimée par l'interprète, magnifiée dans le cadre des chansons et dont la portée a été généralisée à l'ensemble du mouvement appelé « soul » ou associé au répertoire de la musique « noire ». Cet aspect pourrait donc être associé à un certain travail sur la « substance » vocale, considéré comme une des conditions de l'expression « soul ». Dans son livre *Lying Up a Nation*, Ronald Radano a retracé les débuts de la théorie de l'« âme » dans le jeu musical des Afro-Américains au milieu du XIXe siècle. Il attribue ce discours à John Sullivan Dwight, l'un des premiers critiques musicaux

américains, lequel considérerait le travail sur la substance sonore comme une qualité musicale supérieure à la virtuosité (Radano, 2003 : 352, note 35). Le même aspect fut exposé par la chanteuse Aretha Franklin en 1967, lors d'un reportage tourné pour la chaîne ABC News. Interrogée sur la spécificité de son style musical, décrit comme de la musique « soul », elle a déclaré qu'il s'agissait « d'une affaire de ressenti, et c'est aussi une affaire de son. ». Elle y oppose également le jeu instrumental du piano jazz, plus propice à la virtuosité, à celui du gospel qui, selon elle, serait davantage construit sur des enchaînements d'accords et des accords de passage. C'est cette même conception des accords qui semble avoir été majoritaire dans l'instrumentation parfois minimaliste de la musique soul.

- la gestion du rythme : cet aspect prend diverses tournures. D'une manière générale, la plupart des chanteurs de soul (en particulier ceux des esthétiques « urbaines » et « northern soul ») privilégient une prosodie régulière, en s'y détachant par moments. Dans d'autres styles comme la « southern soul » cependant, le « preaching » est utilisé comme élément récurrent. Il confère à la prosodie sa fluctuation ainsi que sa dimension rythmique et percussive, tout en gardant une dimension mélodique.

Mais parfois, de véritables sermons sont intégrés au chant. En outre, les interprètes Solomon Burke et Wilson Pickett utilisent régulièrement ce procédé. Ils l'emploieront notamment dans leurs deux versions de « *If You Need Me* ». De son côté, le chanteur Joe Tex fera de même dans « *Hold On To What You Got* » (1964).

L'élément rythmique est même parfois le matériau principal sur lequel certaines chansons associées à la soul ont été créées. Nous pouvons ainsi évoquer les morceaux de James Brown « *Out of Sight* » (1964) et « *Papa's Got a Brand New Bag* » (1965). Ces deux morceaux, à la structure harmonique tirée du blues, reposent essentiellement sur l'interaction entre la rythmique de la vocalité de James Brown (s'appuyant sur la rythmicité du « preaching ») et celui imposé par les instrumentistes. Nous retrouvons également le même procédé dans la reprise par Wilson Pickett de « *Land of 1000 Dances* ». Ce morceau est effectivement fondé sur le seul accord de la tonique en ré majeur, énoncé par le riff obstiné de Jimmy Johnson à la guitare et de la section de cuivres ; leur jeu se résume alors en un « call and response » avec la ligne vocale de Pickett, développée entre autres autour de la même rythmicité du « preaching » que James Brown.

- la tenue : elle est utilisée de manière différente d'un interprète à l'autre. Comme l'a signalé Catherine Rudent dans son article, le refus de la tenue apparaît comme caractéristique dans la vocalité de James Brown. Cet élément le distingue d'autres interprètes de rhythm and blues et de soul des années 1950 et 1960, dont les tenues durent plus longtemps. Au contraire, d'autres artistes comme Otis Redding privilégient la tenue, notamment lors des mélismes.

Néanmoins, cette dimension percussive de la vocalité de James Brown semble avoir fait école par la suite, et jeté les bases de la musique funk pendant les années 1970<sup>137</sup>, autant d'un point de vue vocal qu'instrumental. Cette percussivité semble avoir été reprise par la suite par de nombreux interprètes dès le milieu des années 1960. On retrouve en outre cet élément dans les chansons du premier album d'Ann Peebles pour Hi Records en 1969.

- l'emploi du vibrato : le vibrato semble utilisé de la même manière par tous les interprètes. Certains d'entre eux ne l'utilisent pas ou peu, comme Arthur Alexander ou Lee Dorsey (vocalité décrite sous le terme de « straight tone »). La plupart des chanteurs de soul l'utilisent le plus souvent sur les notes expressives. C'est notamment le cas de Solomon Burke sur « *If You Need Me* », et « *Cry To Me* ».

- le recours aux mélismes : cet élément est généralisé, mais développé de façon inégale par les interprètes. Chez James Brown, il semble réalisé rapidement, notamment en fin de phrase. A l'inverse, des chanteurs comme Otis Redding et Solomon Burke s'y attardent, au point de donner un effet de rallongement aux mesures<sup>138</sup>.

- l'utilisation de la répétition : procédé exploité également dans le cadre du gospel, qui peut être relié à une forme d'exhortation (par exemple, la répétition de l'interjection « Come on ! » par Solomon Burke dans « *Down In the Valley* »)

---

137 Nous pourrions nuancer notre propos compte tenu des similarités que nous pouvons trouver chez d'autres musiciens de soul des années 1960 par rapport aux jeux instrumentaux du funk. Nous pouvons ainsi évoquer le jeu de guitare de Steve Cropper dans les chansons « *Hold On, I'm Comin'* » (1966) et « *Soul Man* » (1967) de Sam & Dave, jouant sur les mêmes contretemps marqués que les guitaristes de funk.

138 Cet effet de « rallongement » est décrit comme l'une des caractéristiques principales de la vocalité « soul » par Christophe Pirenne (Pirenne, 2011 : 96).

Parmi ces artistes de soul désignés comme représentatifs des valeurs considérées comme authentiques de la musique afro-américaine, Otis Redding est sans doute l'un des plus notables. Les éléments de sa vocalité (la réutilisation des éléments du « preaching », l'utilisation du timbre « dirty »), sa performance sur scène et les ressentis qu'il communiquait tant sur ses disques studio que lors de ses concerts, pourraient à première vue être associés à une expression des « états d'âme authentiques » qu'évoque Vincent Bouchard, lesquels refléteraient l'état d'esprit des Afro-Américains. Cependant, il faut justement rappeler que le succès de cette esthétique et de cette expression populaire afro-américaine, auprès de la jeunesse blanche, est largement due à l'identification des adolescents américains à ces préoccupations, dont certains aspects résonnaient avec leurs schémas de vie. C'est notamment ce que rappelait Dave Headlam dans son article sur les réappropriations du blues et du gospel dans la musique afro-américaine :

« Pourquoi les éléments du blues et du gospel sont-ils si attrayants, même lorsqu'ils sont présentés dans une forme édulcorée qui leur fait perdre leur signification d'origine ? Pourquoi ces éléments servent-ils de source pour les musiciens des styles populaires et même classiques ? La métaphore que j'utiliserai dans ce contexte est celle du 'grain', du 'grain' de la voix par Roland Barthes. Ce grain, ou la texture du son et l'expression qui y est associée, est un élément humain interprété comme une action physique et émotionnelle qui résonne pour les auditeurs, étant donné qu'ils relient leurs émotions à leurs vies personnelles. Ces sentiments combinent le plaisir et la souffrance dans une voie familière : les vies des adolescents, évidemment, se prêtent hautement à de tels sentiments, comme ces personnes sont opprimées ou malchanceuses en amour ou dans la vie, ou les personnes exprimant des sentiments religieux qui ont tendance à accorder de l'importance à la douce récompense au paradis pour la vie douloureuse [menée] en contrebas, comme dans le chant gospel. On retrouve des termes tels que 'doux-amer' et 'soulful' et les références à la réalisation, au désir et à la recherche à travers l'expression et la documentation sur cette musique. Ce sont peut-être ces éléments universels, qui ont été transférés dans la performance mais difficiles à émuler dans l'appropriation, qui sont essentiels pour comprendre l'influence continue de la musique blues et gospel. Cependant, alors que les musiciens se sont continuellement régénérés en 'retournant aux racines' de leur musique – l'expression originelle du blues et du gospel – les interprètes et les créateurs originaux de cette expression et de sa signification sociale ont tendance à être laissés de côté dans ces échanges culturels. »<sup>139</sup>

---

139 « Why are elements of blues and gospel so engaging, even when presented in watered-down form with their original meanings lost ? Why do these elements stand as a wellspring for musicians in popular and even classical styles ? A metaphor that I will use in this context is 'grain', as the 'grain of the voice' from Roland Barthes. This grain, or texture in the sound and the associated expression, is a human element interpreted as a physical and emotional effort that resonates with listeners, as they relate the emotions to their own lives. These feelings combine pleasure and pain in a familiar way :

L'analyse d'Headlam insiste sur l'importance réelle qu'ont eu les modalités de la réception des musiques populaires afro-américaine auprès des auditeurs des deux sphères euro-américaines et afro-américaines. Ces réceptions différentes par ces deux publics séparés furent à l'origine des positionnements opérés par les artistes euro-américains et afro-américains face à ce répertoire. Cela donna parfois lieu à des prises de positions extrêmes, à l'image des musiciens afro-américains qui, comme Archie Shepp, se placent en frontalité face à la réappropriation de l'esthétique du blues par les musiciens blancs tels qu'Elvis Presley au milieu des années 1950 (cité par Dagnini, 2016 : 29). A l'inverse, d'autres interprètes comme Rufus Thomas et sa fille Carla Thomas, ou William Bell, affirment avoir considéré ce phénomène avec bienveillance et un réel intérêt sur le plan artistique<sup>140</sup>.

Au sujet d'Otis Redding, nous pouvons également invalider la thèse lui attribuant une authenticité absolue dans sa pratique musicale. Redding entretenait effectivement un lien très étroit avec l'industrie musicale à travers son contrat au label Stax, dans lequel il a occupé une place majeure. De même, la multiplicité de ses influences mettent également à l'honneur les noms des musiciens country Eddie Arnold et Hank Williams, à côté des noms de Sam Cooke et de Muddy Waters. Nous pouvons également évoquer le fait que le même Otis Redding a fait également preuve de son talent en interprétant entre autres des reprises d'Elvis Presley lors de concours de chant (Bowman, 1997 : 40).

L'impression d'authenticité et de « blackness » suscitée par la performance des interprètes de « southern soul » comme Otis Redding vient se heurter à d'autres phénomènes qui furent, semble-t-il, majeurs. Nous pouvons émettre la thèse selon laquelle certains interprètes populaires afro-américains sont devenus des modèles à suivre en bonne partie du fait de leur « insérabilité » au sein du courant dominant de la musique aux États-Unis. En effet, une part non négligeable des artistes noirs ont affirmé qu'ils aspiraient à s'adresser à un public plus large, en partie pour des raisons

---

the lives of teenagers are obviously highly amenable to such feelings, as are people oppressed or down on their luck in love or in life, or people expression religious feelings that tend to emphasize the sweet reward in heaven for the painful life below, as in gospel singing. Terms such as « bittersweet » and 'soulful' and references to reaching, longing, and searching are found throughout the expression and literature on this music. It is perhaps these universal elements, which are transferred in performance but are difficult though enticing to emulate in appropriation, that are essential to understanding the continuing influence of blues and gospel music. However, while musicians have continually regenerated themselves by 'returning to the roots' of the music – the original blues and gospel expression – the original performers and creators of the expression and its social meaning tend to be left behind in such cultural transactions. » (Headlam, 2001 : 161).

140 Bowman, 1997 : 15.



financières. Leur carrière, effectivement cantonnée au rhythm and blues et dépendante du « chitlin' circuit », restreignait pour la plupart leur rémunération et leurs chances d'obtenir un succès large sur le plan national, sauf au moyen d'un « crossover » fortuit. Certains de ces interprètes, qui ont été portés comme des symboles de la « communauté noire », se revendiquaient plus ou moins ouvertement de cette attitude : en témoignent notamment la réappropriation du répertoire de Bing Crosby par Robert Johnson (Headlam, 2002 : 187), l'admiration de Ray Charles pour Nat King Cole partagé avec d'autres musiciens et interprètes comme Chuck Berry et l'influence par la suite de Ray Charles auprès de nombreux artistes afro-américains comme Stevie Wonder et Booker T. Jones. De même, le guitariste Steve Cropper, proche collaborateur d'Otis Redding, a affirmé que ce dernier exprimait régulièrement l'admiration qu'il portait pour Sam Cooke. A ses dires, cette admiration était fondée en bonne partie sur la réussite de Cooke dans l'industrie musicale, grâce à son « crossover ». Effectivement, il semble que ce phénomène lui ait permis d'obtenir une plus grande liberté sur le plan artistique et commercial dans l'industrie musicale, alors dirigée par des acteurs euro-américains.

Prenant en compte ces éléments sociologiques et artistiques, la réception des chansons par le public et les musiciens semble être un facteur important dans le développement du personnage vocal des interprètes, probablement sous l'impulsion de certains producteurs. L'interprétation critique de chaque esthétique par les artistes ou le public révèle en premier lieu le caractère central de la situation sociale des musiciens afro-américains dans le contexte de la ségrégation. Comme le confiait Isaac Hayes, de nombreux artistes afro-américains souhaitaient prendre une part aussi importante que les musiciens blancs dans l'industrie du disque, notamment via des esthétiques favorables au « crossover » :

« J'adorais Nat 'King' Cole. Il était à peu près l'idole de tout le monde à cette époque. Mais j'étais aussi dingue – dingue – de Sam Cooke. [...] le plus important pour nous, c'est qu'il était si raffiné.

C'est ce qu'on voulait, vous savez. J'étais comme tous les jeunes Noirs qui ont grandi dans les années cinquante. Dans le monde des Blancs, le blues ne nous mènerait à rien. »<sup>141</sup>

---

141 Cité par Hirshey, 2013 : 433.

Il estimait cependant, au passage, que le répertoire du blues était plus à même de décrire sa propre expérience en tant qu'Afro-Américain pauvre vivant dans le Sud des États-Unis (ibid).

Le « doo wop » et le succès des groupes vocaux, pendant les années 1950, peuvent être considérés à cet égard comme l'un des moyens de parvenir à ce « crossover ». La trajectoire artistique de formations comme les Clovers, les Drifters ou les Platters leur a ainsi permis de toucher un large public, comprenant l'ensemble des adolescents américains des années 1950 et 1960. Cette esthétique, inspirée des « jubilee quartets » et largement plébiscitée par la jeune génération de chanteurs de cette période, a été exploitée et perpétuée de la manière la plus significative par Berry Gordy à Motown et par les Impressions de Curtis Mayfield dans le cadre de la « Chicago soul ».

Dans ce contexte, des styles vocaux plus bruts comme celui de Wilson Pickett semblaient donc entrer en contradiction avec la tendance majoritaire et les canons esthétiques de la musique populaire afro-américaine du début des années 1960. Dans le cas de Wilson Pickett, ce dernier s'est ainsi affirmé au sein de la scène musicale de Detroit, dans laquelle les chansons de Motown commençaient à imposer leur esthétique « orientée pop » et développée notamment à partir du « doo wop » et des « girl groups ». Cependant, il semble y avoir eu un revirement critique en faveur de la « southern soul » au milieu des années 1960, considérée comme de la musique noire « authentique » et progressivement préférée par certains auditeurs aux répertoires de Motown et de la soul de Chicago, jugées plus sophistiquées. C'est dans ce même contexte de revirement que Jerry Wexler d'Atlantic Records a progressivement soutenu sur le plan artistique et commercial les esthétiques développées à Stax Records à Memphis, puis FAME à Muscle Shoals, désignées comme condensant ce sentiment de spontanéité, et donc une incarnation de l'authenticité « noire ».

Par ailleurs, ces mêmes représentations d'authenticité de la « southern soul » ont été également associées à un certain enracinement de ce courant à ce même territoire des États du Sud<sup>142</sup>, dont beaucoup d'artistes de soul (y compris certains artistes de la « northern soul » de Detroit) sont issus. Mais compte tenu du déracinement, suite aux

---

142 Cette thèse fut principalement développée par l'écrivain Peter Guralnick, dans son livre *Sweet Soul Music : Rhythm and Blues et rêve sudiste de liberté* : 16.

migrations de nombreux Afro-Américains dans les états du Nord comme Chicago ou Detroit, il semble difficile de considérer leur expression comme étant restée « locale » au prisme de ce raisonnement. Cet aspect « local », considéré comme une des conditions de l'« authenticité », a été théorisé par Ralph Ellison, à travers le concept du « vernaculaire ». Ce concept, comme nous l'avons vu, désigne une dimension territoriale, l'adaptation des musiciens noirs à des besoins imposés par leur environnement artistique, relevant au départ d'une nécessité d'être populaire sans être trop « provincial ». Cet objectif, allant de pair avec l'ambition du « crossover », semble avoir été l'une des préoccupations majeures de nombreux chanteurs de rhythm and blues puis de soul pendant les années 1950 et 1960. Nous pouvons ainsi supposer que ce furent également celles d'Otis Redding, tant sur le plan artistique que commercial. En effet, le chanteur Ben E. King a relaté que lors de son premier concert à l'Apollo en 1963, Redding s'interrogeait sur le potentiel d'attraction de la soul sudiste auprès du public de New York (Hirshey : 368). Nous pourrions ainsi considérer que cette préoccupation a possiblement motivé sa décision de s'orienter vers un idiome plus « pop ». Steve Cropper, son guitariste, prétend d'ailleurs qu'Otis Redding a entamé cette démarche dans un but de toucher un public plus large, ambition qu'il aurait laissée inachevée suite à la création de la chanson « *(Sittin' On) The Dock of The Bay* » et sa mort en décembre 1967 (Hirshey : 412). Dans ses tout premiers enregistrements, nous pouvons également entendre une sonorité davantage associée à une esthétique proche de la Motown et des styles urbains de rhythm and blues. C'est notamment ce qu'on perçoit à l'écoute de « *She's Alright* » (1960), un de ses premiers morceaux enregistrés avant sa première session à Stax. Dans cette chanson, nous pouvons remarquer que son timbre vocal sonne plus lisse et ne fait pas apparaître la saturation dont il s'était fait la spécialité en imitant le style vocal de Little Richard, aspect qu'il a exploité par la suite. De même, l'instrumental de cette chanson fait entendre des éléments alors conventionnels dans le rhythm and blues urbain puis celui de Motown : l'intervention de choristes en « call and response », l'emploi du tambourin sur le « backbeat » et de la flûte traversière, ainsi que le rythme « straight »<sup>143</sup> qui évoque celui du « twist ». Il s'agit d'une esthétique qui sonne à première vue comme se situant aux antipodes du style instrumental qui a accompagné ses enregistrements à Stax de 1962 à 1967.

---

143 Ce terme renvoie à un rythme non syncopé, opposé à la pulsation « swing ».

Nous pouvons néanmoins désigner la vocalité d’Otis Redding comme exploitant ouvertement les aspects les plus extrêmes du gospel et des prêches, également employés par Wilson Pickett. En effet, son personnage vocal, outre le « preaching », est marqué par les procédés de répétition (par exemple, le fameux « gotta gotta » clairement énoncé dans la chanson « *Try a Little Tenderness* »). Ce procédé est récurrent dans le chant gospel et est parfois associé au bégaiement (par exemple, celui de Solomon Burke à la fin de « *Cry To Me* ») et avait déjà été expérimenté par Sam Cooke, son principal « héros » musical, notamment lors de son concert au Copacabana. Sur la base de ces éléments, de nombreux commentateurs (en particulier des journalistes et des critiques musicaux) s’accordent à décrire la vocalité d’Otis Redding comme emblématique de l’expression vocale « noire » et « authentique » (souvent décrite sous les termes de « gutbucket » ou « down home »), sudiste de surcroît. Cependant, l’écrivain Brian Ward, dans son livre *Just My Soul Responding*, prend le contre-pied de ces affirmations et affirme que la performance de Redding, en particulier lors de ses concerts, tient surtout à une exagération des stéréotypes musicaux attribués aux chanteurs afro-américains :

« Les admirateurs blancs étaient incités par la conviction pure et suintante des performances de [Otis] Redding à oublier la possibilité d’une différence entre le spectacle et l’homme de spectacle. Puisque la musique noire visait l’honnêteté et l’intégrité, il leur est rarement venu à l’esprit que Redding mettait en place, dans tout le meilleur sens du terme, une performance ; que Redding jouait un personnage de scène qui était extrêmement dramatisé, plus vigoureux que la vie même, une représentation de certains aspects de sa propre identité complexe d’homme noir, mais pas, comme l’appréciait son public noir, toute l’histoire [qu’il racontait]. Pendant ce temps, les admirateurs blancs semblaient se plaisir à croire que Redding était effectivement ‘incontrôlable’, même si son tube posthume ‘Dock of The Bay’, révélait une personnalité plus paisible, plus introspective, qui devenait vite désillusionnée à force de se conformer au rôle du mec ‘soul’ infatigable. »<sup>144</sup>

Cependant, il serait peut-être possible de traiter d’une certaine forme d’authenticité fondée sur d’autres critères et appliquée à un autre aspect de la tradition musicale afro-

---

144 « *White fans were encouraged by the sheer sweaty conviction of Redding’s performances to overlook the possibility of any difference between the show and the showman. Since black music was all about honesty and integrity, it rarely occurred to them that Redding was putting on, in the very best sense of the term, a performance ; that Redding was assuming a stage persona which was highly dramatized, lustier than life, representation of certain aspects of his own complex black male identity, but not, as his black audience appreciated, the whole story. Meanwhile white fans appeared to rest happy in the belief that Redding was indeed ‘Hard to handle’, although ‘more introspective personality who was fast becoming disillusioned with conforming to the role of tireless soul stud. » (Ward, 1998 : 244).*

américaine que ceux sur lesquels a été construite la thèse de la « blackness ». Nous pourrions trouver ainsi une cohérence de la démarche des artistes de soul conformément à la notion de « great black music » et de « continuum trans africain » théorisés par les musiciens de l'AACM et Anthony Braxton. Nous pourrions donc situer les esthétiques « soul » comme s'inscrivant de plain pied dans la tradition musicale afro-américaine, de par leur perpétuation des « logiques d'associations » entre des éléments musicaux intrinsèques (incluant possiblement les éléments des musiques africaines) et d'autres éléments extérieurs à cette tradition (dont les musiques européennes et extra-européennes). Ainsi, la notion de « créolisation », sinon celle de « métissage », présentée à travers les configurations adoptées par les musiciens noirs, pourrait être désignée comme le marqueur d'une authenticité non pas spécifiquement noire (car non exclusive aux traditions musicales africaines) mais « afro-américaine ». Elle serait alors inhérente au processus historique d'acculturation, situé comme étant le fondement de la musique afro-américaine dès la période de l'esclavage, puis perpétuée à partir d'une série d'initiatives esthétiques dynamisées par une logique de réinvention constante. Ce renouvellement permanent aurait donc donné lieu aux styles successifs de la musique afro-américaine, incluant les spirituals, le blues, le jazz, le gospel, les styles du rhythm and blues et la soul. De ce fait, un artiste afro-américain pourrait être considéré comme authentique dans la mesure où il exploite la notion de « métissage » cosmopolite et des éléments musicaux directement issus de sa tradition musicale de base, agencés avec des éléments issus d'autres répertoires musicaux, dans une logique d'association jugée pertinente.

Comme nous l'avons vu au sujet d'Otis Redding, la plupart des artistes de soul ont développé leur vocalité en association étroite avec une notion de « performance », dans un enjeu d'individualisation par rapport aux autres interprètes. Dans son article « L'expression vocale dans le blues et le gospel », la chanteuse et écrivain britannique Barb Jungr relève cette même importance de la notion de performance individuelle dans la pratique du gospel et du blues aux États-Unis, à la suite desquels la soul a été développée :

« Évoluant à partir de leur histoire culturelle africaine à travers l'esclavage et la période post-esclavage en Amérique du Nord, le blues et le gospel ont créé une 'performance' (dans le sens le plus large du terme), un espace dans lequel

la ‘voix’ peut être une ‘incarnation’ pour produire une expression vocale dans les voies culturellement limitées et [pré] définies dans le blues et le gospel qui, simultanément, ont encouragé à une pleine expression individuelle et personnelle. »<sup>145</sup>

Jungr suppose ainsi la capacité des styles du gospel et du blues à favoriser l’expression individuelle des interprètes. Cette thèse pourrait être associée, dans une certaine mesure, à celle de l’« individuation » des interprètes via leur « personnage vocal », évoquée par Bouchard. Cependant, cette dimension individuelle semble s’exprimer de façon différente dans les styles du blues et du gospel. De fait, la performance des interprètes de gospel s’exprime le plus souvent en groupe comme les « jubilee quartets », d’où s’expriment par moment des vocalités individualisées, lors des moments solistes. Dans le cas des bluesmen et des « guitar evangelists » comme Blind Willie Johnson, elle demeure soliste pour la plupart d’entre eux.

Nous pouvons trouver un parfait exemple de cet aspect progressivement individualisant à travers l’évolution de certains groupes vocaux de rhythm and blues et de soul des années 1960. Nous pouvons ainsi constater la place prédominante de Ben E. King au sein des Drifters et de Wilson Pickett chez les Falcons. Leur carrière a ainsi été d’abord marquée par une expérience musicale au sein d’un groupe, avant de poursuivre une carrière individuelle dans laquelle ils ont poursuivi leur travail sur leur personnage vocal. Cette démarche semble inspirée de l’archétype probable de Sam Cooke et des Soul Stirrers, ainsi que de James Brown et les Flamous Flames. En comparaison, ce modèle de transition d’un groupe vers une carrière solo semble avoir été rare au sein des groupes vocaux de Motown, dont la plupart des interprètes étaient confinés à une carrière en groupe. Il faut néanmoins citer quelques exceptions notables au sein du label de Berry Gordy : parmi elles, figurent les chanteurs Eddie Kendricks et David Ruffin des Temptations et surtout Diana Ross des Supremes. Cependant, ces artistes bénéficiaient de la même place prédominante dans leurs groupes, à l’instar de Ben E. King, James Brown et Wilson Pickett dans leurs formations respectives.

---

145 « Evolving from their African cultural history through slavery and post-slavery in North America, the blues and gospel created a ‘performance’ (in the widest sense of the world) arena in which that ‘voice’ could be ‘embodied to produce vocal expression in culturally constrained and defined ways within blues and gospel which simultaneously, encouraged full individual and personal expression. » (Barb Jungr, « Vocal expression in the blues and gospel » in Allan F. Moore, « The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music », 2002 : 114)

Dans le domaine du blues, l'expression est individuelle mais occupe un statut particulier vis-à-vis de l'individuation. L'expression vocale, si elle suit certaines conventions mélodiques propre au style blues, est personnalisée à travers la diversité des timbres vocaux et des procédés mis notamment en évidence par le travail d'Alan Lomax. Mais les procédés communs permettent de classer toutes ces esthétiques dans le style du blues : les parties vocales sont le plus souvent constituées de lignes mélodiques ascendantes puis descendantes. La guitare reste l'instrument par excellence des bluesmen, lesquels utilisent le plus souvent le format harmonique et métrique du blues en 12 mesures, et parfois l'appel et réponse entre leur chant et leur jeu de guitare. Ce qui permet de distinguer l'esthétique particulière d'un musicien de blues et de gospel résiderait alors dans un compromis entre des valeurs musicales communes et une personnalisation du jeu instrumental et vocal par divers procédés parfois inhabituels (comme le rythme de « clave » de Bo Diddley) Ce même phénomène peut être observé dans la plupart des styles musicaux afro-américains comme euro-américains. Il en est de même pour la musique soul, à la fois du point de vue de la vocalité des interprètes et le jeu instrumental des musiciens.

A l'examen de tous ces aspects, il paraît impossible de statuer d'une indépendance absolue des interprètes et des musiciens de soul par rapport aux conventions musicales exploitées et « agencées » par l'industrie du disque. L'emploi de certains procédés vocaux ou instrumentaux respectaient ces mêmes conventions qui étaient progressivement mises en place dans le champ du rhythm and blues par l'industrie du disque, en fonction du succès sur le public (ex : l'utilisation du « call and response », du claquement de mains et du timbre saturé pendant la période du rhythm and blues des années 1950).

Dans le champ de la musique soul, nous pouvons plutôt relever différentes propositions artistiques présentant des permanences stylistiques par rapport à des styles musicaux antérieurs, dont un certain nombre sont issus de la tradition afro-américaine et des éléments novateurs qui suivent parfois l'évolution des techniques instrumentales et de studio ou celle des pratiques des artistes, communes ou individuelles. Les artistes dont la pratique musicale est étroitement associée au style de la soul (Otis Redding, Wilson Pickett, Solomon Burke et James Brown) représentent de façon manifeste la tension entre l'enjeu d'« individuation », autrement dit la revendication d'une personnalité

musicale à part entière, et l'adoption d'une logique de « communion » autour de valeurs artistiques et commerciales, que ce soit celles des Afro-Américains ou celles des entrepreneurs du disque « blancs ». Cet aspect articule ainsi des éléments entrant parfois en conflit ou en contradiction, ce qui est considéré comme l'apanage de ce style. Les écrivains Gerri Hirshey et Peter Guralnick, par exemple, n'ont eu de cesse de souligner cette contradiction chez des chanteurs comme Solomon Burke entre, d'une part, la revendication de valeurs d'authenticité sur le plan humain et artistique et d'autre part une exploitation commerciale quasi assumée de ces aspects. Ce phénomène illustre de manière parfaite l'adaptation des musiciens de la tradition musicale afro-américaine à l'environnement social, économique et artistique dans lesquels ils évoluent et que Ralph Ellison avait appliqué au jazz sous le concept de « vernaculaire ». La particularité de la soul réside dans le fait que son développement a accéléré le processus d'universalisation de la musique afro-américaine, suivant notamment les évolutions opérées dans l'industrie discographique dès les années 1960 et la montée de la lutte pour les droits civiques aux États-Unis à la même période.

La dimension de communion suivie par la plupart des interprètes de soul des années 1960 semble avant tout indissociable de leur lien étroit avec leur éducation religieuse, puis avec l'industrie du disque (laquelle est reconnue par une grande partie des interprètes). Les éléments qui pourraient donc correspondre à la « pseudo individuation » chez les interprètes soul semblent avoir été plus ou moins exploités, voire instrumentalisés, sous l'impulsion ou l'initiative des responsables de l'industrie musicale, notamment les dirigeants de labels comme Berry Gordy à Motown ou Jerry Wexler au label Atlantic. C'est notamment ce dernier qui fut à l'origine de l'étiquette musicale « rhythm and blues » dès 1948 quand il était journaliste à Billboard, avant de consacrer Solomon Burke « roi du rock'n'soul » et d'attribuer à Wilson Pickett le surnom du « Wicked » (le « méchant ») au milieu des années 1960.

L'éducation musicale des interprètes, comme nous l'avons constaté, s'appuie en grande partie sur des références communes qui ont trait à l'environnement social des interprètes et, à certains égards, à un certain esprit de communauté. Tous ont suivi une formation vocale à l'Église protestante des congrégations. De même, la partie profane de leur éducation musicale a été articulée autour de modèles musicaux communs, en premier lieu Sam Cooke, Nat King Cole et Ray Charles. Nous pouvons ainsi remarquer une



certaine unanimité sur l'influence de Sam Cooke chez la majorité des chanteurs de soul afro-américains. Son influence est telle qu'elle semble même rejaillir de façon plus ou moins évidente sur la vocalité des interprètes ayant marché dans ses pas : ces derniers utilisent des inflexions vocales, une gestion de l'intensité communes, ainsi qu'une prosodie parfois fluide qui correspond à celle de ses albums studio, ou une alternance avec la saturation comme il le fit lors de ses concerts au Harlem Club Square et au Copacabana. Le timbre et le personnage vocal de certains des multiples interprètes ayant suivi son exemple semble parfois même se confondre avec celui de Sam Cooke. Cette ressemblance sonore est ainsi flagrante quand on écoute les timbres vocaux d'Arthur Conley, Willie Hightower et Louis Williams, chanteur soliste des Ovation. L'influence de Ray Charles, quant à elle, reste significative, mais semble davantage le cas des musiciens ou des chanteurs euro-américains. Parmi les musiciens et interprètes ayant été influencés par le « Genius », on compte notamment l'organiste Booker T. Jones, Stevie Wonder, le guitariste Dan Penn, ainsi que le chanteur Joe Cocker, associé plus tard à l'étiquette « blue-eyed soul »<sup>146</sup>.

### *Chapitre 8. Conclusion*

A l'aune des analyses développées dans ce mémoire, il est toujours aussi complexe de considérer la musique soul comme une musique « authentiquement noire », à l'instar des autres styles musicaux afro-américains. En effet, il serait vain d'attribuer à cet ensemble d'esthétiques une « blackness » essentialisante et unificatrice. Cela reviendrait à occulter le caractère central du positionnement des interprètes de soul dans le champ direct de la musique populaire américaine, dans son ensemble. Ainsi, les styles synthétisés dans ces diverses esthétiques ne reflètent pas uniquement des corpus traditionnellement associés à la musique afro-américaine (le blues, les spirituals, le gospel ou encore les musiques africaines) mais également les autres esthétiques musicales qui ont influencé les musiciens afro-américains aux États-Unis, au même titre que les autres « groupes ethniques ». C'est notamment cet aspect qu'ont mis en

---

146 Ce terme renvoie explicitement à un courant de musique soul interprétée par des chanteurs blancs, à l'instar de la soul dite « traditionnelle » interprétée par des vocalistes noirs. Il fut employé notamment pour désigner les productions de groupes comme les Righteous Brothers, interprètes de la chanson « *You've Lost That Lovin' Feelin'* » (1965). A ce sujet, nous pouvons remarquer que la voix du chanteur Bobby Hatfield et ses éléments de vocalité évoquent parfois celles de Sam Cooke et Sam Moore de Sam & Dave, de par un traitement similaire du timbre et des mélismes (voir partie 2).

évidence, chacun à leur manière, les spécialistes qui ont étudié ce rapport de la musique afro-américaine avec une pluralité d'influences diverses.

Cependant, nous avons également constaté le poids des représentations socio-raciales construites par l'esclavage et la société ségrégationniste encore de vigueur pendant la première moitié des années 1960. Elles furent intégrées comme valeurs structurantes dans le discours de certains des acteurs de la musique populaire afro-américaine, ou tout au plus instrumentalisées dans un but ouvertement commercial. Cette démarche semble ainsi avoir été cristallisée et amplifiée lors du développement de la musique soul des années 1960, puis poursuivie lors de celui de la musique funk pendant la décennie suivante. Ces mêmes représentations furent à l'origine de la construction par chaque interprète d'un personnage vocal modelé, inconsciemment ou non, en fonction des stéréotypes raciaux initiés auparavant par les « minstrel shows ».

Ainsi, la seule « authenticité noire » qui serait présente dans la musique soul résiderait principalement à travers sa référence à l'expérience afro-américaine sur le sol américain. Cette expérience est elle-même évoquée de façon plus ou moins explicite, mais elle est davantage suggérée par l'emploi de procédés vocaux et instrumentaux communs, plus tard désignés comme étant les stéréotypes de la « blackness » (le « call and response », l'esthétique « dirty » et le « preaching » notamment). Que ce soit dans la « southern soul » de Stax et Muscle Shoals, les productions de Motown ou encore la « Chicago soul » des Impressions, la plupart de ces procédés ont été intégrés par les artistes à leur vocalité, à des degrés divers. La permanence de ces pratiques vocales et instrumentales, associées à d'autres matériaux musicaux issus d'influences plus diverses, permettent de situer la musique soul de plain pied dans la tradition vocale et instrumentale afro-américaine, dont le « continuum » est la voix.

Nous pouvons donc considérer que, quelle que fut la prise de position artistique et esthétique des interprètes et des musiciens, les esthétiques musicales de la soul peuvent être désignées comme « authentiques », sinon cohérentes par rapport à la logique racialisée de la musique populaire américaine ainsi que l'expérience des Afro-Américains dans la société américaine et le domaine de la musique populaire des années 1950 et 1960.

## Références :

### Bibliographie :

#### Articles de revues musicologiques :

TAGG, Philip, 1989, « Open letter : 'Black Music', 'Afro-American Music' and 'European Music' », *Popular Music*, Vol. 8, n°3, African Music, octobre 1989, pp. 285-298 [consultable en ligne sur : <http://www.jstor.org/stable/931278>].

MARTIN, Denis-Constant, 2011, "Gregory Walker et le singe roublard. La question de la création devant l'inexistence et la réalité de l'idée de 'musique noire' ", *Volume !*, Vol.8, n°1, 2011, pp. 17-39 [consultable en ligne sur : <http://volume.revues.org/75>]

PIERREPONT, Alexandre, 2011, « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la 'Great Black Music' selon les membres de l'AACM », *Volume !*, Vol.8, n°1, 2011 [consultable en ligne sur : <http://volume.revues.org/135>].

MAULTSBY, Portia K., 1983, « Soul Music : Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture », *The Journal of Popular Culture*, Vol. 17, n°2, septembre 1983, pp. 51-60.

RUDENT, Catherine, 2013, « La voix chantée en popular music studies », *Musicologies* (Paris-Sorbonne, OMF), n° 10, 2013, pp. 47-71.

INGLIS, Ian, 2003, « 'Some Kind of Wonderful': The Creative Legacy of the Brill Building », *American Music*, Vol. 21, No. 2 (été 2003), pp. 214-235 [consultable en ligne sur : <http://www.jstor.org/stable/3250565>].

STEPHENS, Robert W, 1984, « Soul : A Historical Reconstruction of Continuity and Change in Black Popular Music », *The Black Perspective in Music*, vol. 12, n°1 (été 1984), pp. 21-43 [consultable en ligne sur : <http://www.jstor.org/stable/1214967>].

#### Ouvrages collectifs universitaires :

CUSIC, Don, « The Development of Gospel » in Allan F. Moore, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, New York (États-Unis) : Cambridge University Press, 2002, pp. 44-60.

JUNGR, Barb, « Vocal expression in the blues and gospel » in Allan F. Moore, *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, New York (États-Unis) : Cambridge University Press, 2002, pp. 102-115.

HEADLAM, David, « Appropriations of Blues and Gospel in Popular Music » in Allan F. Mooren *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music*, New York (États-Unis) : Cambridge University Press, 2002, pp. 158-187.

DAGNINI, Jérémie Kroubo, 2016, « Musique noire, un pléonasme ? », in Jérémie Kroubo Dagnini, *Musiques noires : l'histoire d'une résistance sonore*, Rosières-en-Haye ( France) : Camion Blanc, 2016.

RUSSEL, Tony, 2001, « Black, Whites and Blues » in Paul Olliver, *Yonder Come the Blues: The Evolution of a Genre*, New York (États-Unis) : Cambridge University Press, 2001.

GUILLORY, Monique, GREEN, Richard, *Soul : Black Power, Politics and Pleasure*, New York (États-Unis) : New York University Press, 1998.

#### Articles de revues scientifiques, anthropologiques et de « cultural studies » :

HALL, Stuart, « Quel est ce 'noir' dans 'culture populaire noire' ? » in Hall Stuart (2008), *Identités et Cultures : Politiques des Cultural Studies*, Paris : Éditions Amsterdam, 2008.

traduit de l'anglais par Christophe Jaquet.  
Édition originale : 1995.

PARENT, Emmanuel, 2007, « Ralph Ellison, critique de LeRoi Jones », *L'Homme*, n°181, 2007, pp. 131-150 [consultable en ligne sur : <http://lhomme.revues.org/21846>].

PARENT, Emmanuel, 2010, « Habiter le monde avec des sons : le grain de la voix noire », *Géographie et Cultures*, vol. 76, 2010.

COHEN, Jim, LINDGAARD, Jade, 2007, « De l'Atlantique Noir à la mélancolie postcoloniale : Entretien avec Paul Gilroy », *Mouvements*, 2007, vol.3 n°51, pp. 90-101 [consultable en ligne sur : <http://www.cairn.info/revue-mouvements-2007-3-page-90.htm>].

BAKER, Houston, 1983, « To Move without Moving: An Analysis of Creativity and Commerce in Ralph Ellison's Trueblood Episode », *PMLA*, octobre 1983.

DJAVADZADEH, Keivan, 2013 « Blacking Up : Une histoire du rock au prisme du blackface », *Transatlantica*, vol. 2, 2013.

#### Ouvrages scientifiques :

LEWIS, George, *A Power Stronger Than Itself : The AACM and American Experimental Music*, Chicago (États-Unis) : The University of Chicago Press, 2007.

Ouvrages de sociologie, d'anthropologie et essais :

DU BOIS, William E.B., *Les âmes du peuple noir [The Souls of Black Folk]*, Paris : éditions Ens Rue d'ULM, collection « versions françaises », 2004.

Traduit de l'anglais par Magali Bessone.

GILROY, Paul, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, Paris : éditions Kargo/ L'éclat, 2003.

édition originale : *The Black Atlantic, Modernity and Double Consciousness* : éditions Verso, 1993.

Traduit de l'anglais par Jean-Philippe Henquel

JONES, LeRoi, *Le peuple du blues : la musique noire dans l'Amérique blanche*, Paris : éditions Gallimard (collection Folio), 2008.

édition originale : *Blues People*, 1963.

Traduit de l'anglais par Jacqueline Bernard.

JONES, LeRoi, *Black Music*, New York (États-Unis) : Akashic Books, 2010.

édition originale : *Black Music*, William Morrow & Company, Inc., 1968.

ERTEL, Rachel, MARIENTRAS, Elise, FABRE, Geneviève, *En marge: sur les minorités aux États-Unis*, Paris: éditions F. Maspero, collection "Cahiers libres", n° 189-191, 1971.

GLISSANT, Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 1996.

GLISSANT, Edouard, *Traité du tout-monde* : Poétique IV, Paris :Gallimard, 1997.

LEVI-STRAUSS, Claude, *La Pensée sauvage*, Paris : éditions Plon, 1960.

ELLISON, Ralph, *The Collected Essays of Ralph Ellison: Revised and Updated*, Toronto (Canada) :

Random House Publishing, 2003.

ELLISON, Ralph, *Conversations with Ralph Ellison*, Jackson (États-Unis) : University Press of Mississippi, 1995.

TOSCHES, Nick, *Blackface : au confluent des voix mortes*, Paris (France) : éditions Allia, 2003.

édition originale : *Where Dead Voices Gather*, Boston (États-Unis) : Little, Bob and Company, 2001.

SOUTHERN, Eileen, *The Music of Black Americans: A History*, New York: Norton, 1983.

édition originale: 1971

### Thèses, études et mémoires :

PARENT, Emmanuel (2009), « Invisible Man : à la recherche du Blues existentiel », in *Lore noir. Contribution à une anthropologie du jazz et de la culture noire américaine depuis et à travers l'oeuvre de Ralph Ellison*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, sous la direction de Jean Jamin (soutenue le 14 décembre 2009 à l'EHESS, Paris).

BOUCHARD, Vincent (2010), « Le personnage vocal : une exploration pluridisciplinaire du chant dans la musique populaire », mémoire de musicologie (soutenu en septembre 2010 à la faculté de musique de l'Université de Montréal).

HENRICH, Nathalie (2001), « Etude de la source glottique en voix parlée et chantée : modélisation et estimation, mesures acoustiques et électroglottographiques, perception », thèse d'acoustique, sous la direction de Michèle Castellengo et de Christophe d'Alessandro (soutenue en 2001 à l'Université Pierre et Marie Curie, Paris VI).

### Ouvrages journalistiques:

BOWMAN, Rob, *Soulsville U.S.A. : the Story of Stax Records*, New York (États-Unis) : Schirmer Trade Books, 1997.

HIRSHEY, Gerri, *Nowhere to Run : étoiles de la soul et du rhythm and blues*, Paris : éditions Payot Rivages, 2013.

édition originale : *Nowhere to Run : The Story of Soul Music*, New York (États-Unis), Times Book, 1984.

Traduit de l'anglais par Nicolas Guichard.

GURALNICK, Peter, *Sweet Soul Music : Rhythm and Blues et rêve sudiste de liberté*, Paris : éditions Allia, 2016 (6<sup>e</sup> édition).

Édition originale : *Sweet Soul Music : Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, New York (États-Unis) : Harper & Row, 1986.

traduit de l'anglais par Benjamin Fau.

GURALNICK, Peter, *Lost Highway : sur les routes du rockabilly, du blues & de la country music*, Paris : éditions Payot & Rivages, 2010.

édition originale : *Lost Highway: Journeys and Arrivals of American Musicians*, 1979.

SEIFERT, Jürgen, *Pop&Rock : L'histoire de la musique Pop et Rock*, Allemagne : éditions Books On Demand, 2015.

Traduit de l'allemand par Hélène Ecolivet-Conrath.

Ouvrages universitaires :

KEIL, Charles, *Urban Blues*, Chicago (États-Unis) : The University of Chicago Press, 1966.

autres éditions : 1991.

RADANO, Ronald, *Lying up a Nation : Race and Black Music*, Chicago (États-Unis) : The University of Chicago Press, 2003.

RICKS, George Robinson, *Some Aspects of the Religious Music of the United States Negro: An Ethnomusicological Study With Special Emphasis on the Gospel Tradition (International Folklore)*, Northwestern University (États-Unis) : Evanston, 1977.

édition originale : 1960.

MERCER, Kobena, « Monster Metaphors : Notes on Michael Jackson's Thriller » in *Welcome to the Jungle : New Positions in Black Cultural Studies*, New York (États-Unis) : Routledge, 1994.

WERNER, Craig Hansen, *A Change is Gonna Come : Music, Race & The Soul of America*, : University of Michigan Press 2006

édition originale : 1998.

COROAN, Michael, *All Over the Map : True Heroes of Texas Music*, Denton (États-Unis) : University of North Texas Press, 2017.

édition originale : 2005.

WARD, Brian, *Just My Soul Responding : Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations*, Berkeley (États-Unis) : University of California Press, 1998.

FLOYD, Samuel A., *The Power of Black Music: Interpreting Its History from Africa to the United States*, New York (États-Unis) : Oxford University Press, 1996.

GATES, Henry Louis, *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, New York (États-Unis) : Oxford University Press, 1989.

édition originale : 1988.

HUGHES, Charles L., *Country Soul : Making Music and Making Race in the American South*, Chapel Hill (États-Unis) : University of North Carolina Press, 2015.

MARTIN, Denis-Constant, *Le gospel afro-américain : des spirituals au rap religieux*, Paris : Cité de la Musique/Actes Sud (collection « Musiques du monde »), 2008.

PIRENNE, Christophe, *Une histoire musicale du rock*, Paris : Fayard, 2011.

### Encyclopédies et dictionnaires :

LEVET, Jean-Paul, *Talkin' That Talk, le langage du blues, du jazz et du rap : dictionnaire anthologique*, Paris : éditions Outre Mesure, 2010.

autres éditions :

Levallois-Perret, éditions Soul Bag/Clarb, 1986.

Paris, Hatier, 1993.

Lille, éditions Kargo/ L'Eclat, 2003.

COMOLLI, Jean-Louis, CARLES, Philippe, CLERGEAT, André, *Le nouveau dictionnaire du jazz*, Paris : Robert Laffont, 2011.

AROM, Simha, *La fanfare de Bangui : itinéraire enchanté d'un ethnomuscologue*, Paris : éditions La Découverte, 2009.

### Biographies et autobiographies :

CHARLES, Ray, RITZ, David, *Le blues dans la peau*, Paris : éditions Belfond, 2005.

édition originale : *Brother Ray : Ray Charles' Own Story*, 1992.

Traduit de l'anglais par Anne-Marie Garnier.

WEXLER, Jerry, RITZ, David, *Rhythm and the Blues : a Life in American Music*, New York (États-Unis) : Knopf, 1993.

WONDER, Stevie, CRITTIN, Pierre-Jean, *Stevie Wonder : confessions d'un enfant de la soul*, Lausanne (Suisse) : éditions Consart, 2012.

YOUNGER, Richard, *Get a Shot of Rhythm and Blues: The Arthur Alexander Story*, Tuscaloosa (États-Unis) : University of Alabama Press, 2000.

FLETCHER, Tony, *In the Midnight Hour: The Life & Soul of Wilson Pickett*, New York (États-Unis) : Oxford University Press, 2017.

### Autres ouvrages :

SUTCLIFFE, Andrea, *Mighty Rough Times I Tell You : Personal Accounts of Slavery in Tennessee*, Winston-Salem (États-Unis) : John F. Blair, Publisher, 2006 (3<sup>e</sup> édition).

Édition originale : 2000.

GARLAND, Phyl, *The Sound of Soul*, Chicago (États-Unis) : Henry Regnery Company, 1969.



## Sites Internet :

« History of Rock, Part One » : « Sweet Soul » (« The Demise of Rock and the Promise of Soul [1959-1963] »).

<https://fr.coursera.org/learn/history-of-rock/lecture/9QBdM/sweet-soul>

Extrait d'une série de cours en ligne autour de l'histoire de la musique populaire américaine, par John Covach, professeur de musique et directeur de l'Institut de musique populaire à l'Université de Rochester : consulté le 08/06/2018.

## Sources :

### Reportages et émissions télévisées:

- FLEISCHMAN, Stephen, « Aretha Franklin : Soul Singer » (série d'émissions : « The Singers : Two Profiles »), ABC News, American Broadcasting Companies Inc., 1968.

Reportage autour de la chanteuse Aretha Franklin, tourné en 1968 pour la chaîne américaine ABC News.

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=vHFR5QOoMEM>

consulté le 15/04/2018.

### Interviews :

Chicago : « *Rock and Roll ; In The Groove ; Interview with Ben E. King* », WGBH Media Library & Archives : consulté le 23 juillet 2017 :

[http://openvault.wgbh.org/catalog/V\\_99E8D2E3047E418AAC696DD4CCE0F126](http://openvault.wgbh.org/catalog/V_99E8D2E3047E418AAC696DD4CCE0F126).

Extrait d'une interview de Ben E. King réalisée dans le cadre du programme « Rock and Roll » par le service d'archives télévisuelles et radiophoniques de l'organisme éducatif WGBH, septembre 1995.

Chicago : « *Rock and Roll : Respect ; Interview with Al Bell* », WGBH Media Library & Archives : consulté le 6 octobre 2017 :

[http://openvault.wgbh.org/catalog/V\\_252E2541673B439787877F3069F001E4](http://openvault.wgbh.org/catalog/V_252E2541673B439787877F3069F001E4)

Extrait d'une interview d'Al Bell réalisée dans le cadre du même programme « Rock and Roll » par l'organisme WGBH, septembre 1995.

Chicago: "Rock and Roll; Respect; Interview with Jerry Wexler [Part 3 of 4]," WGBH Media Library & Archives: consulté le 5 juin 2018  
[http://openvault.wgbh.org/catalog/V\\_AFA3F7BAF7A44A4693BD4E508451CDE8](http://openvault.wgbh.org/catalog/V_AFA3F7BAF7A44A4693BD4E508451CDE8).)

Extrait d'une interview de Jerry Wexler, réalisée dans le cadre du même programme « Rock and Roll » par l'organisme WGBH, septembre 1995.

Chicago: "Rock and Roll; Respect; Interview with Martha Reeves [Part 1 of 2]," WGBH Media Library & Archives, : consulté le 16 avril 2018.  
[http://openvault.wgbh.org/catalog/V\\_E841408868F24736BC6597230D8EC462](http://openvault.wgbh.org/catalog/V_E841408868F24736BC6597230D8EC462)

Extrait d'une interview de Martha Reeves par l'organisme d'archives WGBH, dans le cadre du programme « Rock and Roll », septembre 1995.

Interview : Booker T. Jones

<https://wordsbywatts.com.au/2017/02/13/interview-booker-t-jones>

Transcription d'une interview de Booker T. Jones par le journaliste web BigAlexWatts pour le magazine Mixdown, n°274.  
mise en ligne le 16 février 2017  
consultée le 23 janvier 2018

#### Articles de presse :

BENNETT Jr., Lerone, « The Soul of Soul », *Ebony*, décembre 1961, vol. 17 n°2, p. 111-120.

Article théorisant la notion de « soul » dans le « soul jazz » de la fin des années 1950. Il comporte notamment des déclarations d'instrumentistes importants de ce courant comme Horace Silver.

DELEHANT, Jim, « One Year Without Otis : An Interview », *The Hit Parader*, 1967.

Interview d'Otis Redding lors du passage de sa tournée européenne à Londres en 1967.

WHISENHUNT, Elton, « Memphis Sound : A Southern View », rubrique « As 4 Musicmen See It », *Billboard*, vol. 77, n°24, 12 juin 1965, p.6.

Article autour du concept de « Memphis sound » (« son de Memphis ») comprenant les déclarations de personnalités phares de l'industrie musicale (Sam Philips, Jim Stewart,...).

s.n., « Fabric of Americana », *Billboard*, vol. 77 n°9, 27 février 1965, p. 34.

Éditorial anonyme autour de l'influence des spirituals et du gospel dans la musique populaire américaine.

WEBER, Bruce, « Don Covay, Performer and Writer of R&B hits, Dies at 78 », *New York Times*, 6 février 2015.

Article rédigé autour du décès du chanteur Don Covay, retraçant son parcours et comportant des extraits de ses interviews.

ROHTER, Larry, « For a Classic Motown Song About Money, Credit Is What He Wants », *New York Times*, 31 août 2013.

Article autour de Barrett Strong, interprète de la première chanson à succès du label Motown, « Money (That's What I Want) ».

Discographie :

**corpus comparatif :**

rhythm and blues :

The Dominoes, *Have Mercy Baby*, Billy Ward/Rose Marks – album : *Deep Sea Blues / Have Mercy Baby* - disque 45 tours – Federal Records, 45-12068, 1952.

Ray Charles, *I've Got A Woman*, Ray Charles/ Renald Richard – album : *I've Got A Woman / Come Back* – disque 45 tours – Atlantic, 1050, 1954.

Ray Charles, *What'd I Say*, Ray Charles – album : *What'd I Say Part I / What'd I Say Part II* – disque 45 tours- Atlantic, 45-2031, 1959.

James Brown With The Flamous Flames, *Please, Please, Please*, James Brown – album : *Please, Please, Please / Why Do You Do Me* – disque 45 tours - Federal Records, 45-12258, 1956.

Sam Cooke, *You Send Me*, L.C. Cooke (Sam Cooke) – album : *You Send Me / Summertime* – disque 45 tours – Keen, 34013, 1957.

The Drifters, *There Goes My Baby*, Benjamin Nelson/Lover Patterson/ George Treadwell – album : *There Goes My Baby / Oh My Love* – disque 45 tours – Atlantic, 45-2025, 1959.

musiques folk & hillbilly :

The Stewart Family, *Just Out Of Reach (Of My Two Open Arms)*, Virgil "Pappy" Stewart – album : *Just Out Of Reach (Of My Two Open Arms) / Lonesome Dollar Bill* – disque 78 tours – Gilt-Edge, 5053, 1951.

Patti Page, *Down In The Valley*, traditionnel (arrangement : Frank Luther) – album : *I Want To Be A Cowboy's Sweetheart / Down In The Valley* – disque 45 tours – Mercury, 5751-X45, 1951.

répertoire « Tin Pan Alley » et comédie musicale :

Ruth Etting, *Try A Little Tenderness*, Jimmy Campbell/Reg Connelly/Harry M. Woods – album : *Hey! Young Fella / Try A Little Tenderness* – disque 78 tours – Conqueror, 8122, 1933.

gospel:

The Soul Stirrers, *Stand By Me Father*, James W. Alexander/Sam Cooke – album : *Stand By Me Father / He's Been A Shelter For Me* – disque 45 tours– SAR Records, SAR-101, 1961.

Southern Tones, *It Must Be Jesus*, Bob King – album : *The Dying Sinner / It Must Be Jesus* – disque 45 tours - Duke Records (Peacock Records), 205, 1954.

Original Five Blind Boys Of Alabama, *Oh Lord - Stand By Me (Every Day, Let Me Walk With Thee)*, traditionnel (arrangement : Clarence Fountain/Johnny Fields) – album : *Oh Lord - Stand By Me (Every Day, Let Me Walk With Thee) / When I Lost My Mother (Something About The Lord Is Mighty Sweet)* – disque 78 tours – Specialty, XSP-842, 1953.

The Dixie Hummingbirds, *Nobody Knows The Trouble I've Seen*, traditionnel (arrangement : Ira Tucker ) - album : *Nobody Knows the Trouble I See / The Final Edition* – disque 45 tours - Peacock Records, 5-1803, 1959.

**corpus (« soul music »):**

Atlantic Records :

Ben E. King, *Stand By Me*, Benjamin Nelson/Glick (Jerry Leiber & Mike Stoller) – album : *Stand By Me / On The Horizon* - disque 45 tours - ATCO (Atlantic), 45-6194, 1961.

Solomon Burke, *Cry To Me*, Bert Russell – album : *Cry To Me / I Almost Lost My Mind* – disque 45 tours – Atlantic, 45-2131, 1962.

Solomon Burke, *If You Need Me*, Robert Bateman/Sonny Sanders/Wilson Pickett - album : *If You Need Me / You Can Make It If You Try* – disque 45 tours – Atlantic, 45-2185, 1963.

Solomon Burke, *Down In The Valley*, traditionnel (adaptation : Solomon Burke/Bert Berns) – album : *Down In The Valley / I'm Hanging Up My Heart For You* – disque 45 tours – Atlantic, 45-2147, 1962.

The Soul Clan, *Soul Meeting*, Don Covay – album : *Soul Meeting / That's How It Feels* – disque 45 tours – Atlantic, 45-2530, 1968.

Wilson Pickett, *Land Of 1000 Dances*, Chris Kenner – album : *Land Of 1000 Dances / You're So Fine* – disque 45 tours – Atlantic, 45-2348, 1966.

Aretha Franklin, *I Never Loved A Man The Way I Love You* – album 33 tours – Atlantic, SD8139, 1967.

### Motown :

Stevie Wonder, *I Was Made To Love Her*, Stevie Wonder/Lula Mae Hardaway/Sylvia Moy/Henry Cosby – album : *I Was Made To Love Her / Hold Me* – disque 45 tours – Tamla (Motown), T-54141, 1967.

Stevie Wonder, *For Once In My Life*, Ron Miller/Orlando Murden – album : *For Once In My Life / Angie Girl* – disque 45 tours – Tamla (Motown), T-54174, 1968.

The Temptations, *Ain't Too Proud To Beg*, Norman Whitfield/Eddie Holland – album : *Ain't Too Proud To Beg / You'll Los A Precious Love* – disque 45 tours – Gordy (Motown), G-7054, 1966.

Earl Van Dyke And The Soul Brothers, *Soul Stomp*, Earl Van Dyke, *Soul Stomp / Hot 'N' Tot* – disque 45 tours – Soul (Motown), 35006, 1964.

Earl Van Dyke And The Soul Brothers, *Soul Groove*, Earl Van Dyke, *Motown Unreleased 1964* – CD 1/2– Motown Records (Universal Music Group), 2014.

The Isley Brothers, *This Old Heart Of Mine (Is Weak For You)*, Eddie Holland/Lamont Dozier/Brian Holland – album : *This Old Heart Of Mine (Is Weak For You) / There's No Love Left* – disque 45 tours – Tamla (Motown), T-54128, 1966.

Martha And The Vandellas, *Heat Wave*, Eddie Holland/Lamont Dozier/Brian Holland – album : *Heat Wave / A Love Like Yours (Don't Come Knocking Everyday)* – disque 45 tours – Gordy (Motown), GORDY 7022 , 1963.

The Supremes, *You Can't Hurry Love*, Eddie Holland/Lamont Dozier/Brian Holland – album : *You Can't Hurry Love / Put Yourself In My Place* – disque 45 tours – Motown, M 1097, 1966.

Marvin Gaye, *The Soulful Moods of Marvin Gaye* – disque 33 tours – Tamla (Motown), TM-221, 1961.

Marvin Gaye, *That Stubborn Kinda Fellow* – disque 33 tours – Tamla (Motown), TM-239, 1963.

Marvin Gaye – *I Heard It Through The Grapevine*, Norman Whitfield/Barrett Strong – album : *I Heard It Through The Grapevine / You're What's Happening (In The World Today)* – disque 45 tours – Tamla (Motown), T-54176, 1968.

### Stax Records :

Otis Redding, *These Arms Of Mine*, Otis Redding – album : *These Arms Of Mine / Hey, Hey Baby* – disque 45 tours – Volt (Stax), 103, 1962.

Otis Redding, *Try A Little Tenderness*, Jimmy Campbell/Reg Connelly/Harry M. Woods – album : *Try A Little Tenderness / I'm Sick Y'All* – disque 45 tours – Volt (Stax), V-141, 1966.

Otis Redding, *Amen*, traditionnel (arrangement : Otis Redding) – album : *Hard To Handle / Amen* – disque 45 tours – Atco (Atlantic), 45-6592, 1968.

Otis Redding & Carla Thomas, *Tramp*, Lowell Fulson/Jimmy McCracklin – album : *Tramp / Tell It Like It Is* – disque 45 tours – Stax, 45-216, 1967.

William Bell, *You Don't Miss Your Water*, William Bell – album : *You Don't Miss Your Water / Formula Of Love* – disque 45 tours - Stax, S-116, 1961.

Carla Thomas, *Gee Whiz, Look At His Eyes*, Carla Thomas – album : *Gee Whiz / For You* – disque 45 tours – Atlantic, 45-2086, 1960.

Sam & Dave, *Hold On, I'm Comin'*, Isaac Hayes/David Porter – album : *Hold On, I'm Comin' / I Got Everything I Need* – disque 45 tours – Stax, S-189, 1966.

Sam & Dave, *Soul Man*, Isaac Hayes/David Porter – album : *Soul Man/May I Baby* – disque 45 tours – Stax, S-231, 1967.

#### Chess Records :

Etta James, *Something's Got A Hold On Me*, Etta James/Leroy Kirkland/Pearl Woods, *Something's Got A Hold On Me / Waiting For Charlie To Come Home* – disque 45 tours – Argo (Chess Records), 5409, 1962.

#### Autres labels:

Sam Cooke, *Sam Cooke At The Copa* – disque 33 tours - RCA Victor, LSP-2970, 1964.

Sam Cooke – *A Change Is Gonna Come*, Sam Cooke – album : *Shake/A Change Is Gonna Come* – disque 45 tours – RCA Victor, 47-8486, 1964.

Arthur Alexander, *You Better Move On*, Arthur Alexander- album : *You Better Move On/A Shot Of Rhythm And Blues* – disque 45 tours- Dot Records, 45-16309, 1961.

The Impressions, *Keep On Pushing*, Curtis Mayfield – album : *Keep On Pushing / I Love You (Yeah)* – disque 45 tours – ABC Records (ABC Paramount), 45-10554, 1964.

James Brown, *Out Of Sight*, Ted Wright (James Brown) – album : *Out Of Sight/Maybe The Last Time* – disque 45 tours – Smash Records (Mercury Records), S-1919, 1964.

James Brown, *Papa's Got A Brand New Bag (Part 1)*, James Brown – album : *Papa's Got A Brand New Bag Part I/Papa's Got A Brand New Bag Part II* – disque 45 tours – King Records, 45-5999, 1965.

Aaron Neville, *Tell It Like It Is*, George Davis/Lee Diamond – album : *Tell It Like It Is / Why Worry* – disque 45 tours – Par Lo, 101, 1966.

Joe Tex, *Hold On To What You Got*, Joe Tex – album : *Hold What You've Got/Fresh Out Of Tears* – disque 45 tours – Dial, 45-4001, 1964.

Wilson Pickett, *If You Need Me*, Robert Bateman/Sonny Sanders/Wilson Pickett – album : *It's Too Late / Baby Call On Me* – disque 45 tours – Double-L Records, 713-A, 1963.

The Shooters featuring Otis, *She's All Right*, Jackie McEachin/Otis Redding – album : *She's All Right / Tuff Enuff* – disque 45 tours - Trans World (Lute Records), T 6908, 1960.

The Righteous Brothers, *You've Lost That Lovin' Feelin'*, Barry Mann/Cynthia Weil/Phil Spector – album : *You've Lost That Lovin' Feelin'/There's A Woman* – disque 45 tours – Philles Records, 124, 1964.

Ike & Tina Turner, *A Fool In Love*, Ike Turner – album : *A Fool In Love / The Way You Love Me* – album 45 tours - Sue Records Inc., 730, 1960.

The Falcons, *I Found A Love*, Wilson Pickett/Willie Schofield/Robert West. - album : *I Found A Love/Swim* – disque 45 tours - Lu Pine Productions, L-103, 1962.

Lee Dorsey, *Do-Re-Mi*, Earl King – album : *Do-Re-Mi / People Gonna Talk* – disque 45 tours - Fury Records, 1056, 1962.

Billy Preston, *Soul Meetin'*, Don Covay – album : *The Most Exciting Organ Ever* – disque 33 tours – Vee Jay Records, VJ-1123, 1964.

Billy Preston, *Soul Derby Medley*, Billy Preston, *Soul Derby : Complete Vee Jay Recordings 1964/1965* – CD – Vampi Soul, VAMPI CD 006, 2003.

### **Compilations :**

Artistes divers, *Roots of Soul 1928-1962* – 3 CD – sous la direction de Bruno Blum, Frémeaux & Associés, FA5430, 2014.



## Annexes :

### Tableaux récapitulatifs :

#### 2<sup>e</sup> partie : Les paramètres vocaux et instrumentaux de la musique soul

##### Paramètres vocaux (Catherine Rudent)

Paramètres vocaux	Artistes emblématiques
Larges tessitures : passage rapide du registre grave au médium, du médium au registre aigu	<i>Chanteuses soprano ou mezzo soprano :</i> <b>Martha Reeves, Aretha Franklin</b>  <i>Chanteurs ténors et contre ténors :</i> <b>Smokey Robinson, Aaron Neville, Sam Cooke</b>
Utilisation du « belting »	Tous les interprètes <i>De façon extrême :</i> <b>Wilson Pickett, James Brown</b>
Restriction du vibrato à des moments choisis de la phrase musicale, de vitesse régulière et modérée	Tous les interprètes <i>Particulièrement développé :</i> <b>Aretha Franklin</b>
Utilisation expressive des mécanismes de contraste laryngés ; utilisation du registre M2 (voix de fausset)	<b>Smokey Robinson, Curtis Mayfield</b>
Contrepoint vocal progressif (mélodies nouvelles sur celles déjà entendues)	<u>Ex :</u> Ray Charles, « <i>What'd I Say</i> » (1959)  Stevie Wonder, « <i>I Was Made to Love Her</i> » (1967)
Intensité croissante	<u>Ex :</u> Solomon Burke, « <i>Cry To Me</i> » (1962)

Timbres vocaux caractéristiques (Pierre Kergus)

Timbres vocaux	Artistes emblématiques
Timbres clairs ou suaves	<i>Chanteurs</i> : <b>Curtis Mayfield, Aaron Neville, Smokey Robinson</b> <i>Chanteuses</i> : <b>Diana Ross, Carla Thomas</b>
Timbres « saturés » : esthétique « dirty » ou « shout »	<i>Chanteurs</i> : <b>Wilson Pickett, Arthur Conley, James Brown</b> <i>Chanteuses</i> : <b>Tina Turner</b>
Timbres alternant la saturation et la suavité	<i>Chanteurs</i> : <b>Sam Cooke, Otis Redding, Solomon Burke,...</b> <i>Chanteuses</i> : <b>Etta James</b>

### 3e partie : La « soul music » : une musique « noire » et « authentique » ?

Éléments de vocalité des interprètes (Pierre Kergus):

Éléments vocaux	Interprètes
Utilisation du timbre « dirty »	<i>De façon systématique:</i> <b>Wilson Pickett, Arthur Conley, James Brown, Tina Turner</b>  <i>Sur les notes expressives :</i> <b>Marvin Gaye, Stevie Wonder, Solomon Burke</b>
Recours aux sanglots	<b>James Brown, Otis Redding, Ray Charles, Solomon Burke, Wilson Pickett</b>
Utilisation de la rythmicité du « preaching »	<b>Otis Redding, Solomon Burke, James Brown</b>
Recours occasionnel au sermon	<b>Solomon Burke, Joe Tex</b>
Gestion de la tenue :	
- rallongement au moyen des mélismes	<b>Otis Redding, Solomon Burke</b>
- refus de la tenue (Catherine Rudent)	<b>James Brown, Sam &amp; Dave</b>
Emploi du vibrato :	
- délaissement (utilisation du « straight tone »)	<b>Arthur Alexander, Lee Dorsey</b>
- utilisation du vibrato sur les notes expressives	<b>Marvin Gaye,...</b>
Recours à la répétition	<i>Particulièrement développé :</i> <b>Otis Redding, Solomon Burke</b>