



HAL
open science

La Soul music comme expression d'une culture urbaine afro-américaine : le cas de Chicago (1960-1975)

Jeremy Jeanguenin

► To cite this version:

Jeremy Jeanguenin. La Soul music comme expression d'une culture urbaine afro-américaine : le cas de Chicago (1960-1975). Littératures. 2022. dumas-04313562

HAL Id: dumas-04313562

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04313562>

Submitted on 29 Nov 2023

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 - ShareAlike 4.0 International License



**LA SOUL MUSIC COMME EXPRESSION
D'UNE CULTURE URBAINE AFRO-AMÉRICAINNE :
LE CAS DE CHICAGO
(1960-1975)**

Mémoire de recherche

Présenté par Jeremy Jeanguenin

Sous la direction de Madame la Professeure Laurence Cossu-Beaumont

Pour l'obtention du grade de Master

Langue, Littératures et Sociétés
Mention : Monde Anglophone
Domaine : civilisation américaine

**Soutenu le 27 septembre 2022
À l'université Sorbonne Nouvelle**

**LA SOUL MUSIC COMME EXPRESSION
D'UNE CULTURE URBAINE AFRO-AMÉRICAINNE :
LE CAS DE CHICAGO
(1960-1975)**

Mémoire de recherche

Présenté par Jeremy Jeanguenin

Sous la direction de Madame la Professeure Laurence Cossu-Beaumont

Pour l'obtention du grade de Master

Langue, Littératures et Sociétés
Mention : Monde Anglophone
Domaine : civilisation américaine

N° d'étudiant 22005524

**Soutenu le 27 septembre 2022
À l'université Sorbonne Nouvelle**

Remerciements

Je remercie Madame Laurence Cossu-Beaumont d'avoir accepté de diriger ce travail, mais aussi de m'avoir accompagné avec beaucoup de bienveillance dans toutes les étapes de ces deux années de Master Monde Anglophone, ainsi que Madame Claire Davison, pour sa grande disponibilité auprès des étudiants. Je remercie également le service du PEB du SCD de l'Université de La Réunion qui a largement contribué à diversifier mes lectures durant cet effort de recherche.

Merci à ma fille Hazel, de m'avoir laissé travailler et parfois encouragé, quand les obligations parentales auraient exigé davantage d'attention.

Je remercie également Parwine Patel pour ses précieux conseils, mais aussi Tim Béche-rand (le plus Américain des Lorrains).

Que Sylvain Samyn soit éternellement remercié, puisqu'il a apporté sa lecture attentive à mes deux mémoires de recherche.

Notes préliminaires

Les conventions de langue française voudraient que nous utilisions les termes « musique Soul » ou « Soul de Chicago ». Nous avons retenu les termes de genre et de style musical dans leur forme anglophone, en italique : *Chicago Soul*. Il nous a semblé, pour la clarté du propos, qu'il était plus pertinent de ne pas franciser ces termes appartenant à l'aire civilisationnelle américaine.

De la même manière, nous n'avons pas traduit A&R (qui désigne le service chargé de repérer des talents afin de leur proposer des contrats : *Artists & Repertoire*) par « agent artistique ».

Les matériaux constituant le corpus de presse (les archives *The Chicago Defender* et *The Chicago Tribune*, fournies par ProQuest Historical Newspaper) reproduits en annexe sont soumis au droit d'auteur mais utilisés dans un cadre d'exception pédagogique, de recherche et d'enseignement.

[...] Et cependant, au profond de moi-même, je savais que je ne pourrais jamais quitter réellement le Sud, car mes sentiments avaient déjà été façonnés par le Sud, car, tout noir que je fusse, la culture du Sud s'était peu à peu infiltrée dans ma personnalité et dans ma conscience. Aussi, en partant, j'emportais une parcelle du Sud pour la transplanter dans un sol étranger, afin de voir si elle pouvait croître différemment, si elle pouvait boire une eau fraîche et nouvelle, se courber au souffle des vents étrangers, réagir à la chaleur de soleils nouveaux, et peut-être fleurir... Et si ce miracle s'accomplissait, je saurais alors qu'il y a encore de l'espoir dans cette fondrière de désespoir et de violence qu'est le Sud, je saurais que la lumière peut naître même des ténèbres les plus noires. Je saurais que le Sud lui aussi pourrait vaincre sa peur, sa haine, sa lâcheté, son héritage de crimes et de sang, son fardeau d'angoisse et de cruauté forcenée.

Richard Wright, *Black Boy*, trad. française de Marcel Duhamel et Andrée R. Picard, Gallimard, 1947, pp. 444-445

Dans ce passage de son roman *Black Boy*, largement autobiographique, Richard Wright condense les sentiments contradictoires de son personnage, entre espoir d'un avenir meilleur et attachement viscéral au Sud des Etats-Unis. Ce monologue intérieur à la voix active intervient alors que ce dernier quitte le Sud pour rejoindre Chicago.

Table des matières

Table des abréviations	7
Introduction	8
De la <i>Negro Music</i> aux musique urbaines afro-américaines : une tradition vocale	12
1. Un environnement singulier : Chicago, de « Mud City » à « Heart of America ». Effets des migrations vers les mégapoles du Nord	20
1.1. La situation des Afro-Américains à l'aube de 1960	20
1.2. Une ville carrefour d'influences, fruit des grandes migrations	25
1.3. Éléments de développement urbain, particularités d'aménagement du territoire chicogoan	28
1.4. Les migrations afro-américaines : entre dynamiques individuelles et appartenance communautaire	32
2. La Soul Music de Chicago : le son spirituel du ghetto	38
2.1 La Chicago Soul : émergence d'un courant musical urbain à la veille du Watergate	38
2.2 Généalogie de la Chicago Soul et culture du commentaire social	41
2.3 Du Gospel à la Soul Music : une construction afro-américaine	47
2.4 La démocratisation de la musique par le disque : du blues rural à la Soul Music	55
2.4 Entreprendre pour la Black Music (1950-1975) : labels pionniers et Record Row	60
2.5. Chicago et Detroit : convergences et divergences musicales	68
3. Imaginaires urbains et transformations culturelles	72
3.1. <i>Sweet Home Chicago</i> : un imaginaire fantasmé dans et hors la ville	72
3.2. Un contexte culturel favorable (1955-1965) : éclosion des radios et des Disc-Jockeys afro-américains	74
3.3. Une transformation socio-culturelle et économique : rôle de l'Église et professionnalisation des musiciens de la <i>Chicago Soul</i>	80
Conclusion et perspectives	92
Bibliographie	95
Discographie	100
Annexes	101

Table des abréviations

AAC : African American Christianity

AACM : Association for the Advancement of Creative Musicians

AME : African Methodist Episcopal church

ANP : Associated Negro Press

A&R : Artists and Repertoire

BAM : Black Arts Movement

CCCCO : Coordinating Council of Community Organizations

CCHR : Chicago Commission on Human Relations

CHA : Chicago Housing Authority

COFO : Council of Federated Organizations

CORE : Congress of Racial Equality

CYDP : Chicago Youth Development Project

DJ : Disc-Jockey

FCC : Federal Communication Commission

NAACP : National Association for the Advancement of Colored People

NCL : Negro Civic League

NNC : National Negro Congress

NUL : National Urban League

R&B : Rhythm and Blues

RPM : Round Per Minute

SCLC : Southern Christian Leadership Conference

SNCC : Student Nonviolent Coordinating Committee

TSOP : The Sound of Philadelphia

YLO : Young Lords Organization

Introduction

Notre recherche porte sur la « musique urbaine noire » et son avatar parmi les plus connus, qui éclot à l'aube de 1960 aux États-Unis : la *Soul Music*, avec, dans le cas présent, une application à la ville même de Chicago : la *Chicago Soul*. Cette expression, plutôt vernaculaire dans un premier temps, est consacrée par l'ouvrage de Robert Pruter en 1992. La *Chicago Soul* appartient à un éventail de tendances esthétiques urbaines, dérivées du *Rhythm and Blues* : *Blues*, *Soul Music*, *Gospel*, *Contemporary Gospel*, *Rhythm & Blues* (ou *RnB*, *R&B*) - *Contemporary RnB*, *hip-hop* et *Neo Soul* pour ses variantes les plus actuelles. Partant, elle est partie intégrante du concept de *Great Black Music* élaboré par le trompettiste Lester Bowie et le contrebassiste Malachi Favors Maghostut, et utilisé par l'Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM), née elle aussi à Chicago¹. La *Chicago Soul* incarne, notamment par ses dimensions assertive et revendicative, la quintessence de la construction culturelle et sociale d'un « soi » (*self*) afro-américain. Cette musique urbaine afro-américaine, qui trouve sa place dans la culture populaire américaine et mondiale, achève l'ère de la *Negro Music*² issue des plantations et des églises, mais aussi des *Race Records*³ : elle fait du ménestrel afro-américain un prophète de la cause égalitaire, un commentateur social avisé et directement concerné, en plus de ses capacités musicales et lyriques préexistantes. Par ailleurs, il faut prendre acte que l'usage du terme *Chicago Soul* est catégorisant : dans un même temps, il impose des limites géographiques et temporelles, constituant par là-même un échantillon de l'expérience afro-américaine moderne. On peut également considérer la *Soul Music* comme une altération du *Blues* urbain (*Urban Blues*), conceptualisé et utilisé, entre autres, par Adam Green⁴. On retiendra par ailleurs, que ces découpages de genres répondent à des définitions stylistiques parfois floues et donnent lieu à des effets de bord : leur artificialité résulte dans une majorité de cas

¹ Pierre Carsalade and Alexandre Pierrepont, "George Lewis, A Power Stronger than Itself: the AACM and American Experimental Music," *Volume !. La revue des musiques populaires*, no. 8 : 2 (December 15, 2011): 280–93.

² Lorsque nous utiliserons le vocable de *Negro Music*, il s'agit d'une expression citée telle quelle, qui renvoie à un concept historicisé, a posteriori inacceptable en raison de la dénonciation de la signification raciste du terme anglais "Negro". Nous constatons que St Clair Drake et Horace Cayton utilisent dans leur étude majeure ce terme de *Negroes*, il faut donc tenir compte de la variation de l'usage de ce terme à travers le temps. C'est dans les années 1960 que ce vocable est progressivement érudé, Lyndon B. Johnson étant le dernier Président des États-Unis à employer le terme de *Negroes* pour désigner la communauté des Afro-Américains.

³ Terme promu par Ralph S. Peer de Okeh Records. La durée d'existence de l'appellation est 1920-1949 (voir p. 71).

⁴ Adam Green, *Selling the Race: Culture, Community, and Black Chicago, 1940-1955* (Chicago: University of Chicago Press, 2007), 70.

d'appellations commerciales de l'industrie du disque et des classements publiés par le Billboard (*Billboard Charts*), outils sacrés pour l'industrie musicale de mesure de l'audience populaire⁵. Les *Billboard Charts* ont une double fonction : ils établissent des mesures et, du fait de leur communication au grand public par les médias de masse, constituent un atout marketing.

Pour les historiens Peter M. Rutkoff et William B. Scott, cette musique urbaine est constituée pour partie par les progrès de l'électrification des instruments de musique, à travers l'exemple du musicien Muddy Waters : "*Waters's use of an electric pickup on his acoustic guitar in his first Chess recording changed the rural Delta blues into a new, peppy and loud, urban blues*"⁶

Notre recherche a pour ambition de montrer que la constitution et la transformation de cette musique n'est cependant pas uniquement réductible à ce progrès technique. En effet, la *Chicago Soul* émerge dans les années les plus décisives du Mouvement des droits civiques, dont les deux revendications principales sont l'égalité totale (fin de la discrimination raciale) et l'acquisition du droit de vote qui en découle (citoyenneté totale). Nous entendons ainsi démontrer que la *Chicago Soul* est le fruit d'une histoire sociale et culturelle, dont les aspects sentimentaux sont contrebalancés par un commentaire social et des revendications fortes. Cela fait d'autant plus sens que Chicago est le laboratoire principal de la déségrégation, berceau du Congrès pour l'égalité des races (CORE, Congress of Racial Equality), mais aussi de la presse afro-américaine (*The Chicago Defender*, mais encore plus : l'*Associated Negro Press*, agence de presse fondée par l'influent Claude Barnett).

Pour procéder à l'étude de la façon dont la *Chicago Soul* s'est constituée, il nous faut en préambule tenir compte du contexte, surtout du précédent inédit qu'ont constitué les grands mouvements migratoires. Ainsi, la Grande Migration (*Great Migration*) des états du Sud vers le Midwest états-unien, précisément vers la métropole noire Chicago fait émerger des marqueurs de transformations sociale et culturelle. De la sorte, notre perspective est celle de la

⁵ "Billboard," Billboard, accessed November 17, 2023, <https://www.billboard.com/>.

⁶ Peter M. Rutkoff and William B. Scott, *Fly Away: The Great African American Cultural Migrations* (Baltimore: the Johns Hopkins university press, 2010), 237.

micro-histoire du phénomène musical qu'incarne la *Chicago Soul* (au travers des transformations sociales et culturelles), comme composante de l'histoire culturelle et sociale des États-Unis.

L'orientation critique principale de cette étude reste celle des grands changements socio-démographiques, exceptionnellement soudains et massifs, du Sud des États-Unis vers les métropoles de la région des Grands Lacs, pourvoyeuses d'emplois, de modernité et de perspectives meilleures face à un Sud agricole, rural et souvent perçu comme archaïque. C'est aussi une manière franche de rompre avec ce Sud intolérant, régi par les « Lois Jim Crow »⁷, promouvant une ségrégation radicale. À la fin de la Seconde Guerre Mondiale, la pénurie de main d'œuvre est relatée sans détour par St Clair Drake et Horace Cayton dès 1945 :

With the outbreak of the Second World War, they began to filter back into private industry and by 1944 they were beginning to appear in a wide variety of skilled technical and clerical jobs⁸

Ainsi, la ville de Chicago (surnommée la « Black Metropolis ») et la ville de Detroit, (surnommée « Motor City » du fait du grand nombre d'usines sous-traitantes de l'industrie automobile en demande de main d'œuvre) constituent des exemples de villes accueillant de nombreux Africains-Américains et dont le caractère urbain dans le cas de Chicago constitue lui-même un archétype du milieu urbain comme lieu de réalisation des minorités. Cet espace, dont l'École de Chicago⁹ fera un objet d'étude à part entière, est conçu comme se nourrissant de la mobilité et des perspectives d'« expériences nouvelles » selon Ernest Burgess¹⁰. Bien qu'une approche comparatiste entre Chicago et Detroit fasse sens, nous n'aborderons ici que la musique africaine-américaine dans le cadre chicogoan, plus particulièrement dans son incarnation la plus explicite sur la période 1960-1975 : la *Soul Music*. Ce genre est typiquement

⁷ Ces lois furent validées par la Cour Suprême des États-Unis dans le fameux arrêt *Plessy v. Ferguson* du 18 mai 1896. Elles entraient ainsi dans la Constitution. L'expression "Jim Crow" provient du nom d'un personnage créé par Thomas D. Rice dans un de ses spectacles blackface. Le blackface est conçu par des ménestrels blancs impliquant des comédiens outrageusement grimés en Noirs et véhiculant un ensemble de stéréotypes racistes.

⁸ St Clair Drake and Horace R. Cayton, *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*, ed. Mary Pattillo, Enlarged édition (University of Chicago Press, 2015), 112.

⁹ Sous l'impulsion de Robert Ezra Park, une sociologie urbaine voit le jour à Chicago. Elle a comme particularité d'analyser un processus urbain en train de se faire, un matériau immédiatement mesurable dans le quotidien, tangible (voir p. 24).

¹⁰ Yves Grafmeyer and Isaac Joseph, eds., *L'école de Chicago: naissance de l'écologie urbaine*, Champs Essais (Paris: Flammarion, 2004), 137.

urbain, constituant dans l'imaginaire collectif une véritable bande sonore sinon un « instantané » des États-Unis d'après le *Civil Rights Act* de 1964, loi fédérale qui met un point d'arrêt définitif à toute forme de ségrégation raciale. Ces créations musicales Africaines-Américaines sont la plupart du temps à la fois un commentaire social et un témoignage sur une situation en mouvement, un changement à l'œuvre.

À cet égard, il est clair que l'appartenance de la *Chicago Soul* à un cadre strictement non-rural, par opposition au « standard » folklorique du *Blues* du Delta du Mississippi (qui constitue pourtant un pilier du *Chicago Blues*¹¹) forge en grande partie son identité. Un mouvement inverse d'identification des publics et de type grégaire, se retrouve dans une optique de musique jouée par des Blancs d'origine européenne, la *Country Music* et plus tard le *Rock 'n' roll*, version édulcorée du *Blues* pour un public européen. C'est donc l'industrie du disque qui façonne les genres et catégories en fonction, pour reprendre la formule de Hans Robert Jauss dans son propos sur la théorie de la réception des œuvres littéraires, d'« horizons d'attente »¹². A cet égard, nous verrons si une telle dichotomie rural/urbain fait sens.

En remontant le fleuve Mississippi, au gré des migrations, le *Blues* sudiste apporté dans les valises infuse puis s'affranchit, amplement altéré par l'urbanisation à la fois rapide et démesurée. L'hypothèse favorisée est que l'avènement de la *Chicago Soul*, en tant que genre musical, est concomitante de la poussée démographique inédite qui se joue entre 1945 et 1970 à Chicago : cette percée culturelle, si elle comporte un message artistique fort et une stylistique affirmée, est indissociable d'une véritable représentation des Noirs comme entrepreneurs dans l'industrie musicale et constitue, partant, une forme fluide et vivace. Le mouvement migratoire Sud-Nord permet au peuple noir américain de s'installer en bénéficiant de meilleures perspectives de vie et à certains égards d'obtenir une reconnaissance plus précoce des droits civils, en particulier dans la région des Grands Lacs (Lac Michigan, Lac St. Clair, Lac Érié, Lac Supérieur). Néanmoins, cette étude prend pour point de départ 1960, en la justifiant par le basculement démographique décisif qui fait de Chicago une ville habitée par un quart de population

¹¹ Robert Johnson (1911-1936) étant le spectre de cette « musique du diable », tant sa vie est sujette à spéculations : le récit qui s'est répandu n'a jamais permis d'établir des certitudes sur les conditions de sa mort. Réputé piètre musicien à l'origine, il aurait croisé le diable à un carrefour (*crossroads*), lequel lui aurait donné le pouvoir de jouer sa guitare.

¹² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, ed. Claude Maillard and Jean Starobinski (Paris: Gallimard, 1978), 54-55.

africaine-américaine¹³. « The Known City », ainsi qualifiait un jour l'écrivain Richard Wright la ville de Chicago¹⁴, donnait une matière, peut-être même une muse au compositeur : à ce titre, *Sweet Home Chicago*, composée par Robert Johnson, est typique de l'évocation d'une image fantasmée d'un lieu où jamais il n'avait mis les pieds. On peut néanmoins nuancer cet exemple, puisque Alan Greenberg estime que cette évocation pourrait être liée à un proche de Robert Johnson qui résidait à Chicago (devenue depuis New Chicago), Californie¹⁶. Quoiqu'il en soit, l'anecdote constitue une pertinente image pour illustrer le rayonnement de Chicago sur l'ensemble des États-Unis, entre espoirs et fascination, à la limite de la légende¹⁷. La ville était aussi célèbre et réputée par les données issues des réseaux d'information (essentiellement les quotidiens et les agences de presse, doublés par les études universitaires de terrain), que par les rumeurs laudatives qui circulaient oralement.

De la *Negro Music* aux musiques urbaines afro-américaines : une tradition vocale

En premier lieu, on peut circonscrire avec Zelma George ce qui distingue la *Negro Music* au sens le plus large, c'est-à-dire de son expression folk la plus crue, rugueuse, à celle plus raffinée des compositeurs classiques (« académiques » est le terme préféré ici par Zelma George) et qui préfigure en partie les musiques urbaines afro-américaines à venir. Cette musique est perçue par George comme « infiniment plurielle »¹⁸, au sens où elle conjugue notamment le sacré et le profane, mais aussi la *Folk* comme la musique académique. On voit ainsi qu'au moment des propos de Zelma George (1966), il n'est pas encore question de parler de la forme urbaine de la musique. Notre point de vue consiste à adopter la dichotomie folk/urbain, tout en étant conscient des limites conceptuelles d'une telle approche, puisque l'expression folklorique reste un composant important de la musique urbaine : suffisamment altéré, le genre urbain s'émancipe et peut dès lors être constitué comme objet de recherche.

¹³ Andrew J. Diamond, *Chicago on the Make: Power and Inequality in a Modern City* (Oakland, California: University of California Press, 2017), 154.

¹⁴ Richard Wright entendait montrer par "known" à la fois la réputation nationale et la capacité d'attraction de Chicago mais aussi le fait que la ville était un laboratoire dont tous les indicateurs et les performances étaient connus : "*Chicago is the known city; perhaps more is known about it, how it is run, how it kills, how it loves, steals, helps, gives, cheats, crushes than any other city in the world.*"

¹⁵ Diamond, *Chicago on the Make*, 117.

¹⁶ Alan Greenberg, *Love in Vain: A Vision of Robert Johnson* (New York: Da Capo Press, 1994), <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/29595943.html>, 226.

¹⁷ Au sens étymologique premier du latin *legenda* : ce qui doit être lu.

¹⁸ Zelma George, *Negro Music in American Life*, in John Hope Franklin et al., *The American Negro reference book*, ed. John P. Davis (Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1966), 732.

On trouve dans la tradition musicale folk noire les formes sacrées, mais également les premières altérations qui contribuent à la séculariser, tels que les « slave songs »¹⁹, « jubilees »²⁰, « sorrow songs »²¹, « work songs »²² plus couramment désignés sous le vocable générique de *spirituals*²³. Cet ensemble de modes d'expression musicale constituent le corpus de l'art chanté post-esclavagisme. Ils constituent un corpus de référence pour la musique noire américaine. Ce qui frappe, c'est l'évolution de ces formes crues vers des formes raffinées, spontanées et empreintes de qualités improvisationnelles, en même temps indissociables de la modernité des grandes aires urbaines, mais dont le dénominateur commun reste l'affirmation de soi, ce que Zelma Watson-George qualifie de « self-assertive » :

The militant, self-assertive Negro has always existed, even during slavery. In the struggle for recognition, a suppressed people develops group or « race » consciousness, and along with that, a body of attitudes, sentiments and beliefs which serves to unify its members.

La musique noire est donc essentiellement fédératrice et implique une solidarité de groupe. Toutefois, l'unité du corpus d'attitudes et de croyances, s'inscrit dans ce que Ramsey nomme un « théâtre de communauté » (*community theater*)²⁴. Ce corpus d'habitudes et de traditions constitue la trame d'une étoffe en perpétuelle évolution et dont l'évolution a de quoi surprendre, frayant un chemin inattendu vers une forme sécularisée d'une musique pratiquée à l'origine au sein de l'Église.

Cependant, Zelma George tempère son affirmation par la dimension ségrégative du propos suivant : “*At the same time, it serves to isolate them from the larger society.*”²⁵ La solidité

¹⁹ Chants à valeur sacrée, souvent faits d'appropriation de paroles entendues dans les offices Blancs, pouvant éventuellement avoir un sens second induit (messages). Leur fonction principale est double, se donner du courage au labeur mais aussi assurer le planteur que l'esclave est bien en train de travailler.

²⁰ Genre appartenant au registre de la célébration *a cappella*, popularisé notamment par l'ensemble des Fisk Jubilee Singers dans la décennie 1870. Le répertoire de base religieux s'est rapidement étoffé de thèmes séculaires, notamment ceux du chansonnier Stephen Foster (1826-1864), que l'on considère comme le père de la musique populaire américaine. Voir :

²¹ Chants exprimant les souffrances endurées par les Afro-américains pendant leur condition d'esclave.

²² Forme stimulant le travail pénible, faisant une place considérable à la structure d'appel et réponse (Call & Response), telle qu'on la trouve aussi à l'intérieur de l'Église.

²³ Zelma George, *Negro Music in American Life*, in Franklin et al., *The American Negro reference book*, 733.

²⁴ Guthrie P. Ramsey, *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop* (Berkeley: University of California Press, 2003), 32.

²⁵ Zelma George, *ibid.*

des liens communautaires et la conscience d'être Noir, de la sorte, n'est pas seulement réductible à un maillage en soi, à une conscience : elle constitue le groupe social comme une entité entière, capable de s'affirmer, de se défendre et de défendre ses droits.

La musique urbaine afro-américaine et plus particulièrement la *Chicago Soul* dont il est question ici, nous semble répondre à cette double injonction contradictoire, en l'ayant probablement édulcorée par la production de masse et les techniques modernes de production musicale. Au fil des transformations culturelles (principalement esthétiques et économiques) qui s'opèrent entre 1960 et 1975, la dimension de « théâtre communautaire » n'écarte pas la notion d'exclusivité (la communauté vivant par et pour elle-même), mais l'isolement est réduit à sa portion congrue. En d'autres termes, l'individu peut développer sa singularité, mais la trame communautaire possède une force certaine, qui nous semble perdurer au travers des multiples altérations des formes musicales.

Nous verrons que cette justification, qui limite la révolution musicale du *Blues* chicagoin (et par ricochet de la *Chicago Soul*) à sa définition technique, si elle est pertinente, reste insuffisante. Il est vrai que la mise sur le marché de capteurs magnétiques (*pickups*, les microphones pour guitare, par abus de langage) a considérablement révolutionné la face de la musique enregistrée²⁶. Mais cette formidable spirale créatrice engendrée par le progrès technologique ne suffit pas à caractériser l'originalité et l'identité propre du mouvement musical de l'afro-modernité, incarné entre 1960 et 1975 par la *Chicago Soul*. En effet, si la notion de musique urbaine afro-américaine n'apparaît qu'après 1975, elle reste un concept utile pour englober tous les dérivés du *Blues*, dès lors que celui-ci fit son entrée dans les grandes villes du Nord. Ces musiques urbaines, à laquelle la *Soul Music* est affiliée, résultent des liens profonds qu'elles ont avec l'établissement rapide de nouvelles communautés dans des villes alors en proie momentanée à une pénurie de main-d'œuvre. Par conséquent, ces villes avaient une croissance démographique jusque-là inédite, car intense et subite.

²⁶ Les capteurs électromagnétiques pour guitare rencontrent un succès massif bien après leur conception avant la Seconde guerre mondiale. Néanmoins, par besoin d'être audible dans les grands ensembles jazz, la firme Gibson met au point un micro pour guitare Jazz en 1935 pour le guitariste Charlie Christian. Il faut attendre 1951 pour voir des guitares produites en masse équipées de microphones de qualité, chez des firmes comme Gibson et Fender, qui vont révolutionner la musique en l'électrifiant.

En écho à l'argument d'Adam Green, nous avons délibérément évité une interprétation trop binaire, basée sur le couple sacré/profane, particulièrement quand il s'agit de décrire l'atmosphère urbaine :

As cultural context, the nightclub is often represented as antithesis of black spirituality: conflict between sacred and secular spheres is a common device in discussions of modern black experience.²⁷

Aussi, la plupart du temps les artistes rencontrent le succès par une conjugaison d'aspects *a priori* antithétiques, comme le fit Mahalia Jackson, dont la trajectoire est qualifiée par Adam Green de la manière suivante : « [...] *linkage of communal cultural authority with personal economic ambition* »²⁸. En effet, Mahalia Jackson²⁹ est considérée comme une des premières artistes à faire entrer le Gospel dans la musique sécularisée. Aussi, sa présence à une fête du candidat John F. Kennedy est à cet égard tout à fait symbolique de la marche pour la visibilité engagée par la minorité noire³⁰.

Le terme de « musique urbaine » étant maintenant défini, nous devons caractériser le terme de genre musical *Chicago Soul*. Il s'agit d'un dérivé du *Rhythm and Blues*, forme plus dansante du *Blues* originel, qui effectue un retour spirituel à la tradition *Gospel*. Il convient maintenant de se concentrer sur la période chronologique choisie, qui n'a rien d'arbitraire. La période 1960-1975 se divise en une décennie 1960 relativement sage, s'éloignant peu des thèmes sentimentaux, pour acquérir après 1970 une portée sociale inédite. Le *Blues* urbain (*Urban Blues*), comme l'a démontré Adam Green, éclot dans l'immédiat après Seconde Guerre mondiale, où le pays vit ses trente dernières années de flux migratoires Noirs étatsuniens. *Black Metropolis*, l'étude fouillée de St. Clair Drake et Horace R. Cayton, publiée en 1945, se conclut de façon assez lucide sur un chapitre intitulé *Things to Come*. L'édition se verra significativement augmentée d'un *postscript* en 1969, qui tient lieu d'amorce de réflexion sur ces grandes mutations sociales, économiques et culturelles s'opérant à Chicago³¹. C'est bien à ce moment que se joue l'explosion des musiques urbaines, en relation avec un contexte social bien déterminé : être Afro-Américain dans une mégapole des États-Unis à l'aube de la décennie 1960.

²⁷ Green, *Selling the race*, 62.

²⁸ Green, 66.

²⁹ Mahalia Jackson (1911-1972), considérée comme « la Reine du Gospel », originaire de Chicago, a bénéficié d'une reconnaissance considérable après avoir signé sur le label Apollo, puis CBS.

³⁰ Horace Clarence Boyer, "Contemporary Gospel Music," *The Black Perspective in Music* 7, no. 1 (1979): 5, <https://doi.org/10.2307/1214427>, 2.

³¹ Drake and Cayton, *Black Metropolis*.

De fait, l'avènement de ce courant musical s'inscrit intégralement dans la période désignée comme « Postwar Economic Boom » (correspondant aux Trente Glorieuses en France) ou « Golden Age of Capitalism » : une période d'expansion économique vertigineuse et absolument inédite, avec pour corollaire une internationalisation des relations commerciales.

Tout d'abord, il est supposé qu'après 1952, les tensions internes à la population Africaine-Américaine sont réduites à leur portion congrue, tandis que les relations avec les descendants européens blancs sont tendues (à Chicago, c'est le cas notamment avec les Irlandais), comme le prouve l'édiction de clauses restrictives (*restrictive covenants*), très coercitives, dans le parc immobilier, pour poursuivre la ségrégation, en maintenant les citoyens noirs hors des quartiers résidentiels³². Les *restrictive covenants* n'ont pas de valeur juridique avérée : ils servent, par acte de promesse écrite, à engager une forme de servitude. Partant, ils amorcent une ségrégation résidentielle dans les nouveaux ensembles urbains (*Housing Projects*). Ils devinrent finalement illégaux en 1968, lorsque le Congrès vota le Fair Housing Act (Title VIII of the *Civil Rights Act* of 1968). En dépit de ces dispositions du législateur, le mal était fait et les *restrictive covenants* (clauses restrictives d'occupation du territoire urbain) se révélaient le catalyseur de l'émergence des ghettos urbains modernes. Les clauses restrictives étaient essentiellement la conséquence de récriminations de masse des habitants Blancs. Une ironie terrible pour la grande métropole du Middle West fondée par le métis Jean-Baptiste Pointe DuSable.

Certes, ces mouvements d'opposition xénophobes intra-urbains s'exprimaient déjà bien avant. Ainsi, à Detroit, en réaction au Federal Housing Project en février 1942, qui prévoyait la construction du Sojourner Truth Housing Project, on pouvait lire dans les espaces publics des pancartes aux slogans peu équivoques, du type : “*We want white tenants in our white community*” (« Nous voulons des locataires blancs dans notre communauté blanche »)³³. Nous verrons plus loin quel poids eut la *mob rule* (gouvernement par la foule) sur la ghettoïsation de Chicago.

³² Caroline Rolland-Diamond, *Black America: une histoire des luttes pour l'égalité et la justice, XIXe-XXIe siècle* (Paris: la Découverte, 2019), 74.

³³ “Detroit, Michigan. Riot at the Sojourner Truth Homes, a New U.S. Federal Housing Project, Caused by White Neighbors' Attempt to Prevent Negro Tenants from Moving in. Sign with American Flag 'We Want White Tenants in Our White Community,' Directly Opposite the Housing Project,” image, Library of Congress, Washington, D.C. 20540 USA, accessed July 29, 2022, <https://www.loc.gov/resource/fsa.8d13572/>.

L'hypothèse principale s'appuie à la fois sur les travaux d'histoire, mais aussi d'anthropologie et de sociologie des populations, éclairées par les perspectives en histoire de la musique africaine-américaine et en musicologie. Le postulat de l'historien Lawrence Levine sous-tend cette réflexion, en énonçant que la musique *Blues*, au sortir de l'après-guerre, a constitué un moment de modernisation de la vie des Afro-Américains : l'avènement d'une pratique singulière et communautaire de la musique permettait alors au groupe social opprimé de soutenir le discours émancipateur et partant, revendiquer une fierté³⁴. En cela, on peut la considérer comme totalement libérale au sens économique. Ainsi, le chant et la pratique musicale ne sont pas uniquement le reflet de l'expression d'une souffrance, geste cathartique, mais devient un produit de l'industrie humaine africaine-américaine, leur permettant de jouer un rôle social, économique et culturel à part entière dans une société américaine dominée essentiellement par les descendants européens, raciste et ségrégationniste. Fanon estimait – de manière simpliste – que si le racisme disparaissait, le chanteur noir disparaîtrait à son tour :

« *Thus the blues-"the black slave lament"-was offered up for the admiration of the oppressors. This modicum of stylized oppression is the exploiters and the racist's rightful due. Without oppression and without racism you have no blues. The end of racism would sound the knell of great Negro music...* »³⁵

La réponse à cela n'a pas encore été apportée et l'on ne saurait actuellement valider cette assertion. La « chanson séculaire noire » (formulation de Lawrence Levine), incarnée par la *Chicago Soul* est toujours vivante, protéiforme et évolutive, ce dont nous allons tenir compte. Aussi, Lawrence Levine nous met en garde contre une telle perception du « Negro secular song »: « *To argue that Negro secular song has functioned primarily or even largely as a medium of protest would distort black music and black culture. Blacks have not spent all of their time reacting to whites and their songs are filled with comments on all aspects of life.* »³⁶

Enfin, le choix porté spécifiquement sur la *Chicago Soul* s'explique par la domination bipolaire dans le paysage culturel états-unien de la *Memphis Soul* et de la *Northern Soul* de Detroit (ou encore Motor City Soul, ce qui permet de ne pas la confondre avec le mouvement

³⁴ Lawrence W Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2007), 397.

³⁵ Frantz Fanon, *Toward the African Revolution: Political Essays*, New Evergreen ed (New York: Grove Press, 1988), 37.

³⁶ Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, 239.

musical britannique de Northern Soul, lui-même dérivé de la musique africaine-américaine). Peu de lectures abordent réellement et spécifiquement la *Chicago Soul* et la place culturelle et économique qu'elle a occupée, à l'exception de l'ouvrage de Robert Pruter³⁷, récemment complété en 2019 par la monographie d'Aaron Cohen³⁸. C'est donc en ce sens que s'oriente notre réflexion. C'est aussi par ce fait que nous ferons allusion plus loin à la musique *soul* de Detroit dans une perspective comparatiste.

La méthode utilisée est celle de l'analyse de corpus, à la fois de presse et de témoignages oraux. Concernant la presse, nous nous sommes appuyés sur les archives du quotidien afro-américain chicogoan, *The Chicago Defender*, sur une période circonscrite (1960-1975). Le *Chicago Defender* occupe une place particulière dans la vie des Noirs chicogoans : il est l'organe de presse, dans un premier temps hebdomadaire, puis quotidien (*The Chicago Daily Defender*, 1956-2008) dont l'audience, notamment via le portage de manière subreptice par wagons Pullman, permit une diffusion – parfois à rebours des lois – sur l'ensemble des États-Unis³⁹.

Nous avons complété le corpus par le quotidien *The Chicago Tribune*, qui représente un lectorat plus Blanc et de tendance politique à l'opposé du spectre politique, conservatrice. Pour donner une dimension plus « territoriale », des lieux de récréation musicale ont constitué une part considérable de notre lexique de recherche (*diners, suppers, lounges* et autres *clubs...*), qui nous ont permis, en les croisant avec la cartographie dressée par Robert Pruter (Cf. annexe IV), de retracer les grandes lignes de l'évolution de la musique noire dans l'espace urbain chicogoan. L'ère de la *Chicago Soul* que nous abordons (1960-1975) coïncide avec la fin du « Gilded Age » des clubs de jazz, qui ne correspondent alors plus au goût du jour, celui d'une musique noire plus accessible, plus directement connectée à l'héritage Gospel, mais aussi populaire et dansante⁴⁰.

Ensuite, des témoignages oraux de musiciens témoins de la sécularisation de la musique soul américaine ont été exploités, transcrits (vidéo, audio, écrits) : Ric Powell, Curtis Mayfield, Jerry Butler, Fontella Bass, et d'autres. Ceux-ci ont favorisé la découverte d'informations historiques qui ont constitué autant de termes de recherche dans le corpus de presse *supra*.

³⁷ Robert Pruter, *Chicago soul* (Urbana, États-Unis d'Amérique: University of Illinois Press, 1992).

³⁸ Aaron Cohen, *Move on Up: Chicago Soul Music and Black Cultural Power* (Chicago, Illinois London: University of Chicago Press, 2019).

³⁹ Andrew J. Diamond, Pap NDiaye, and Caroline Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago* (Paris: Fayard, 2013)., 149.

⁴⁰ Alex, "Forgotten Chicago Nightlife History: Three Swanky 60s Clubs," *Chicago Detours* (blog), March 20, 2019, <https://chicagodetours.com/forgotten-chicago-nightlife-history/>.

Ainsi, il s'agit, dans un premier temps, de proposer un modèle de construction culturelle, qui suppose l'existence d'une *Chicago Soul*, possédant ses propres caractéristiques génériques, en tant qu'entité géographique, culturelle (musicale) mais aussi économique. Cette émergence est à mettre en perspective avec l'émergence du Black Arts Movement (BAM)⁴¹ : néanmoins, une stricte grille de lecture esthétisante et axée sur le pouvoir des arts quant à transformer et changer la société paraît insuffisante, qui plus est dans un contexte états-unien. C'est pourquoi nous considérons ici le citoyen afro-américain dans sa dimension entrepreneuriale, dans une quête de visibilité qui passe par la reconnaissance d'un statut culturel, social et économique, qui lui est propre. Pour développer cette pensée, nous prenons pour modèle l'analyse historiographique de Lawrence Levine, en cela qu'elle trace les lignes de transformations culturelles dont le chant africain-américain est un des vecteurs.

Nous posons par conséquent la question : en quoi la *Chicago Soul* témoigne de changements sociaux, culturels et économiques dans la communauté afro-américaine ? Pour cela nous aborderons dans un premier temps les caractéristiques qui font de Chicago une ville exceptionnelle, fondée sur une forte culture migratoire et pionnière dans la défense des droits des Afro-Américains, puis nous aborderons les spécificités du genre *Chicago Soul* en éclairant la place de l'entreprenariat noir, pour terminer par la place des imaginaires urbains et des transformations culturelles véhiculés par cette musique.

⁴¹ Mouvement esthétique fondé par Amiri Baraka (LeRoi Jones) en 1960, il accompagne les efforts de la NAACP, en promouvant un statut artistique pour les Noirs. Il est un prolongement du mouvement de Renaissance de Harlem dans les années 1930.

1. Un environnement singulier : Chicago, de « Mud City » à « Heart of America ». Effets des migrations vers les mégapoles du Nord

1.1. La situation des Afro-Américains à l'aube de 1960

Quelque soixante-quinze ans après le XV^e amendement pour le droit de vote des Noirs, la situation est toujours critique : de nombreux textes locaux et fédéraux viennent le contrarier. La période *post bellum* ne semble pas montrer de progrès considérables dans l'application des textes visant à établir l'égalité. Le gouvernement fédéral met peu de moyens à la disposition des États, laissant par là-même se développer de nombreuses situations politiques délétères à l'endroit des Afro-Américains, les Black Codes ou Black Laws en étant la manifestation la plus limpide. En 1896, la Cour Suprême a entériné un état de fait : « séparés mais égaux », qui permettra aux discriminations d'avoir encore un long boulevard devant elles pour continuer de prospérer⁴². Sans équivoque, l'arrêt *Plessy v. Ferguson* condamne pour des décennies toute tentative de progrès rapide pour l'accès à une égalité réelle : le 18 mai 1896, la cour suprême valide la constitutionnalité de la Loi Jim Crow en Louisiane⁴³, passant d'un état *de facto* à un état *de jure*. Ainsi, la Cour Suprême, après examen de cette loi de l'État de Louisiane, entérine le principe de ségrégation. Les Noirs sont majoritairement employés dans les plantations, ou sont éleveurs de bétail et cultivateurs : à cela près qu'ils ne possèdent que très rarement terres et outils de travail, ils sont métayers (*sharecroppers*) et dépendants d'une forme d'exploitation qui ne fait que jouer les prolongations de l'esclavage aboli.

Le moment historique déclencheur et amplificateur de la Grande Migration est le premier conflit mondial. Il est le cœur de ce qui constitue la Grande Migration, selon St. Clair Drake et Horace R. Cayton. Son influence a été drastique sur le développement de Chicago. Réduisant d'une part les migrations intercontinentales, privant d'autre part le

⁴² "Plessy v. Ferguson (1896)," National Archives, September 14, 2021, <https://www.archives.gov/milestone-documents/plessy-v-ferguson>.

⁴³ David Diallo, *Histoire des Noirs aux États-Unis* (Paris: Ellipses, 2012), 53.

pays d'une main d'œuvre semi-qualifiée sinon non-qualifiée, la Première guerre mondiale offre aux Afro-Américains des perspectives inédites d'ascension sociale⁴⁴. D'autres causes migratoires sont clairement identifiables, comme les inondations dues aux crues du Delta du Mississippi en 1927⁴⁵. À ce jour, il s'agit encore de la plus grande catastrophe environnementale survenue, en termes économiques et sociaux, de l'histoire américaine⁴⁶. Beaucoup d'Afro-Américains subirent l'emprisonnement dans d'interminables camps (l'entre eux mesurait plus de 8 miles de long, soit presque 13 kilomètres) et la migration fut redevable à l'action des activistes et de la presse Afro-Américaine⁴⁷. Ida B. Wells, W.E.B. Du Bois, la NAACP⁴⁸, le *Chicago Defender* dénoncent et s'opposent à la politique coercitive subie par les Noirs, principalement issue de la pression des planteurs qui les exploitent. Ainsi, les camps de réfugiés se transformaient souvent en camps de rétention et d'emprisonnement où la cruauté régnait⁴⁹. Outre les dommages irréparables, la population afro-américaine souffrait d'une quasi-impossibilité d'emploi.

La crue du Mississippi de 1927 était exceptionnelle par son ampleur et par les conséquences dramatiques qu'elle généra : pour en donner une idée précise, Henri Baulig notait en 1929 dans les *Annales de géographie*, qu'il se forma des lacs d'une longueur de 50 à 80 km de longueur sur le tracé du fleuve⁵⁰. Il y indique également la hauteur atteinte par la crue en différentes localités :

La crue principale se produisit en avril-mai. Les maxima atteints furent : à Memphis, 14 m. 14 le 23 avril ; à Arkansas City 18 m. 4 le 21 avril ; à Vicksburg 17 m. 9 le 4 mai ; à la Nouvelle-Orléans, 6 m. 4 le 15 mai. Encore ces chiffres auraient-ils été sensiblement dépassés sans les ruptures de digues accidentelles ou provoquées, qui réduisirent la hauteur de la crue mais en prolongeant la durée de l'inondation.⁵¹

⁴⁴ Andrew J. Diamond, Pap NDiaye, and Caroline Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago* (Paris: Fayard, 2013), 143.

⁴⁵ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 145.

⁴⁶ Stéphanie Denève, "Representing Environmental Emergency as Social Emergency: The Great Mississippi Flood of 1927 in Blues Songs from Louisiana and Mississippi," *E-Rea. Revue Électronique d'études Sur Le Monde Anglophone*, no. 18.2 (June 15, 2021), <https://doi.org/10.4000/erea.11658>.

⁴⁷ Denève.

⁴⁸ National Association for the Advancement of Colored People. Elle est issue du Niagara Movement fondé par W.E.B. Du Bois en 1905.

⁴⁹ Richard Hornbeck and Suresh Naidu, "When the Levee Breaks: Black Migration and Economic Development in the American South," *American Economic Review* 104, no. 3 (March 1, 2014): 963–90, <https://doi.org/10.1257/aer.104.3.963>, 966.

⁵⁰ Henri Baulig, "Les inondations du Mississippi en 1927," *Annales de géographie* 38, no. 211 (1929): 81–84, <https://doi.org/10.3406/geo.1929.9556>.

⁵¹ Baulig, <https://doi.org/10.3406/geo.1929.9556>, 6.

Environ 250 personnes furent tuées, 100 000 foyers furent détruits, et plus de 700 000 individus déplacés⁵², pour un total avoisinant le million de victimes, réparties principalement sur les états de l'Arkansas, la Louisiane et le Mississippi⁵³. L'occasion favorisa la prise de décision des Afro-Américains de ne pas retrouver leur emploi agricole, en migrant principalement vers la « ceinture des usines » (*Manufacturing Belt*). Cependant, il faut se garder d'une interprétation monolithique des causes migratoires : un grand nombre de courriers publiés dans le quotidien afro-américain *The Chicago Defender* témoignent du dégoût politique des Afro-américains pour l'ordre racial qui règne dans leurs États respectifs⁵⁴. En conséquence, ces procédés migratoires reflètent autant la quête d'une réussite économique que la recherche d'une situation politique où ils soient pleinement reconnus comme citoyens. En ce sens Pap Ndiaye et Andrew Diamond considèrent que le migrant afro-américain peut être reconnu comme réfugié politique⁵⁵. Un tel statut, s'il avait été reconnu comme tel au moment de la discrimination, aurait eu pour conséquence une protection légale du citoyen. Ne parvenant ni à acquérir un statut de citoyen à part entière, ni un statut de réfugié politique, les Afro-Américains subissent, au-delà de la *double-consciousness*, une privation de dignité humaine.

Dans leur étude démographique, St Clair Drake et Horace Cayton évaluent à 337 000 le nombre d'Afro-américains ayant migré du Sud vers Chicago : deux poussées significatives de cette population noire s'opèrent à chaque conflit mondial. Ainsi, la Première Guerre mondiale apporte entre 1916 et 1920 quelque 50 000 Afro-américains venus du Sud agricole. La Seconde Guerre Mondiale, notamment dans la période entre Pearl Harbor et le débarquement (*D-Day*) voit 60 000 Afro-américains rejoindre Chicago⁵⁶. Au total, ce sont 500 000 Noirs venus des états du Sud qui viendront peupler Chicago entre 1900 et 1945. Par conséquent, la période que nous aborderons (1960-1975) se situe à un moment charnière de l'érosion de cette poussée migratoire Sud/Nord. Ainsi, les flux migratoires inter-états se tarissant, c'est la place même des Noirs à l'intérieur de la ville qui

⁵² Denève, "Representing Environmental Emergency as Social Emergency.", 6

⁵³ Denève, 13.

⁵⁴ Thomas Richard Frazier and John Morton Blum, eds., *Afro-American history: primary sources* (New York, Etats-Unis d'Amérique: Harcourt Brace Jovanovich, 1971).

⁵⁵ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 144.

⁵⁶ Drake and Cayton, *Black Metropolis*, 826.

devient une préoccupation : c'est dans ce contexte précis que fut créée dès 1917 la Chicago Urban League, sous l'autorité du sociologue Robert E. Park. Le million d'Afro-Américains atteint vers 1969 constituera le pic de présence de la communauté à l'intérieur de Chicago⁵⁷.

Depuis les années 1930, la situation n'a que peu évolué et le sinistre tableau évoqué à la fin de cette période dans un immense succès de *Jazz* garde de sa pertinence jusqu'au Mouvement pour les Droits civiques. Le texte dramatique de cette chanson peignait de manière métaphorique mais glaçante les lynchages perpétrés essentiellement dans les états sudistes. Il s'agit de *Strange Fruit*, écrit en 1939 par Abel Meeropol et interprétée par la chanteuse de jazz Billie Holiday. Une composition dont la beauté et la poésie contrastent avec l'horreur des scènes évoquées :

Southern trees bear a strange fruit
Blood on the leaves and blood at the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from the poplar trees

Pour mémoire, et parmi les crimes racistes les plus marquants qui s'ensuivirent au cours des deux décennies suivantes, rappelons qu'en 1955, un jeune chigoan est sauvagement assassiné, Emmett Till. En 1964, des membres du Ku Klux Klan assassinent trois militants des Droits civiques, événements plus connus sous le nom de « Meurtres du Freedom Summer » : l'Afro-Américain James Chaney, qui était accompagné de Michael Schwerner et Andrew Goodman, tous deux d'origine juive européenne. Le *Freedom Summer* (ou encore *Mississippi Freedom Summer*) était un événement important du Mouvement des Droits civiques. Organisé par le Council of Federated Organizations (COFO), il se donnait pour but d'inscrire un maximum de citoyens afro-américains sur les listes électorales.

La situation en 1960 a peu évolué en comparaison de la fin du XIX^e siècle et la citoyenneté totalement acquise n'est qu'une formulation théorique : à ce titre, Chicago, comme nous allons le voir plus loin est aux avant-postes en ce sens qu'elle est la métropole du Midwest dont la population afro-américaine atteint plus de 30%. Si en 1940 la population afro-américaine atteignait 277 000 habitants à Chicago, en 1960 la ville

⁵⁷ Drake and Cayton, *Black Metropolis*, 8-9.

compte 812 000 individus, avec une quasi-homogénéité ethnique dans le South Side⁵⁸. Le South Side est une expression vernaculaire désignant un ensemble de quartiers se trouvant au Sud de la Loop. Débutant en-dessous de l'Interstate Illinois 55 (dite Stevenson Expressway), cette zone s'étend au Sud à la limite des banlieues de Dolton, Burham et Blue Island, tandis qu'à l'Ouest elle est délimitée par Evergreen Park et Burbank. C'est dans ce puzzle de quartiers que se sont concentrés les Noirs ayant migré depuis le Sud. Elle donne accès aux Noirs à la représentation politique, fournissant un nombre important d'élus afro-américains. Pour nuancer la perception monolithique de cette zone, Horace Cayton et St Clair Drake⁵⁹ démontrèrent dans *Black Metropolis* que le South Side n'était pas réductible, du moins jusqu'à 1970, à un ghetto ouvrier. Il y vivait une petite élite que les auteurs jugèrent corrompue, agrémentée d'ouvriers qualifiés, porteurs Pullman et d'employés municipaux⁶⁰. Mais cette représentation laisse apparaître des pratiques politiques qui visent à coopter des candidats Noirs pour bénéficier des votes de la communauté afro-américaine⁶¹.

Ce qui est certain, c'est que les années d'ébullition culturelle que nous abordons (1960-1975) sont inséparables de l'éclosion d'une esthétique et d'un mouvement musical : la *Chicago Soul* qui deviendra emblématique à travers le pays. Elles sont aussi à considérer dans un contexte de croissance économique capitaliste fulgurante et inédite d'après-guerre (une société de marché libre de biens et de services). Ces années musicalement fertiles s'inscrivent dans le dernier tournant majeur de l'émancipation des Noirs américains : celui de la fin du Mouvement américain des droits civiques. Les artistes afro-américains intègrent les éléments de lutte contre l'oppression raciste systématique et systémique (*Say it Loud, I'm Black and I'm Proud* de James Brown en 1968 en est l'un des étendards, tout autant que le *Stand!* de Sly and the Family Stone). La *Soul Music*, ainsi, arbore des messages forts d'émancipation et de fierté. De manière concomitante, des campagnes de *busing* sont organisées à Montgomery en 1955 (appelant à refuser la séparation noirs/blancs dans les bus, par voie de boycott). Parallèlement, la marche afro-américaine pour la liberté (*Black Pride*) trace son sillon tout au long des années 1960, avec des figures tout aussi variées que Martin Luther King Jr, Rosa Parks, Daisy Bates, Stokely

⁵⁸ Rutkoff and Scott, *Fly Away*, 206.

⁵⁹ Drake, Cayton, and Pattillo, *Black Metropolis*, 827-829.

⁶⁰ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 179.

⁶¹ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 86.

Carmichael, Malcolm X, Asa Philip Randolph ou encore le pasteur Jesse Jackson. Les *freedom rides* (dont le CORE, né à Chicago, est l'instigateur premier), de mai à décembre 1961, sont le catalyseur de cet esprit de conquête de l'égalité. Elles consistèrent à organiser des voyages mixtes par autobus inter-États afin d'éprouver l'arrêt de la Cour suprême *Boynton v. Virginia* validé par la Cour Suprême le 5 décembre 1960⁶².

Mais c'est à l'été 1963 que les revendications du Mouvements des droits civiques ont un écho particulier à Chicago, qui lui confère une gémellité avec Montgomery (Alabama). Montgomery devint symbolique du Mouvements des droits civiques, à la suite de l'emprisonnement du pasteur Martin Luther King, qui avait pris part à un mouvements de protestation non violente en faveur des droits civiques, aux côtés de la Southern Christian Leadership Conference (SCLC). L'aveuglement du maire de Chicago, Richard Daley, quant à l'existence de ghettos et d'établissements ségrégationnistes, suscita l'ire des représentants de la NAACP de l'Illinois, en premier lieu son directeur le docteur Lucien Holman⁶³. À partir de là, des initiatives et mouvements se multiplièrent : sous l'influence du militant et sociologue Saul Alinsky, fut créée la TWO (The Woodlawn Organization)⁶⁴. Une organisation de coordination permit aux organisations de consolider leur action et de poursuivre la lutte : le Coordinating Council of Community Organizations (CCCO)⁶⁵. La jeunesse, pour sa part, se mobilisait dans le Student Nonviolent Coordinating Committee (SNCC). De façon concomitante, le militantisme se radicalise après le discours de Malcolm X à Cleveland le 3 avril 1964, *The Ballot or the Bullet*. Stokely Carmichael, membre du SNCC, exprime alors cette radicalité à travers l'expression "Black Power", qui aspire à rompre avec le progressisme et le pacifisme du Mouvement pour les droits civiques. L'assassinat de Martin Luther King le 4 avril 1968 à Memphis achève de radicaliser un peu plus le combat pour l'égalité.

1.2. Une ville carrefour d'influences, fruit des grandes migrations

⁶² "U.S. Reports: *Boynton v. Virginia*, 364 U.S. 454 (1960).," image, Library of Congress, Washington, D.C. 20540 USA, accessed August 6, 2022, <https://www.loc.gov/item/usrep364454/>.

⁶³ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 286.

⁶⁴ Woodlawn est l'une des 77 community areas de Chicago (Cf. annexe III).

⁶⁵ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 287.

Chicago a été fondée aux alentours de 1770 par l’Afro-descendant Jean-Baptiste Pointe du Sable (1745-1818)⁶⁶, son nom « Chicagou », « Eschikagou » ou encore « Chickagou » provenant de la langue algonquienne miami-illinoise, évoquant « l’endroit de l’ail sauvage »⁶⁸. Jusqu’alors, ces terres étaient principalement occupées par un peuple autochtone du haut du Mississippi, les Indiens Pottawatomie⁶⁹. La figure même de DuSable (ou encore Du Saible, par altération anglophone)⁷⁰ est constitutive du récit chicagoois. Car si DuSable (en réalité métis) a été exhumé pour être enterré sur le lieu d’un mémorial, on a longtemps attribué la fondation de Chicago à un homme blanc, John Kinzie⁷¹. Pointe du Sable est assez certainement originaire de la ville de Saint-Marc, à Saint-Domingue (aujourd’hui sur le territoire d’Haïti), il est par ailleurs connu pour être un Américain francophone⁷². Il faudra attendre la mandature de Richard Daley Senior (maire démocrate de 1955 à 1976) pour qu’une semaine « Point du Sable », dès 1963, soit annuellement célébrée, reconnaissant un Noir comme fondateur de la ville. Richard Daley Sr effectue ainsi un geste symbolique envers les quelque 103 000 votes afro-américains qui lui assurèrent la municipalité de Chicago face au Républicain Robert Merriam⁷³. De manière concomitante, l’Ebony Museum of Negro History and Art, projet initié par Charles et Margaret Burroughs, ouvrait ses portes en 1963, après trois années de préfiguration, qui permirent au musée de se doter d’un fonds d’archives et d’une bibliothèque. C’est pendant la Negro History Week de février 1960, que le projet, financé par des donateurs privés, est officiellement inscrit dans les chartes⁷⁴. Le musée est au départ installé dans la maison de maître du couple Burroughs, le Quincy Club, qui accueille les ouvriers cheminots noirs refusés par la majorité des hôtels de la ville⁷⁵. L’institution est aujourd’hui connue sous le nom de DuSable Museum, il s’agit de la première du genre et son rayonnement est considérable.

⁶⁶ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 21-22.

⁶⁷ La graphie varie considérablement selon les sources historiographiques, principalement par altération phonétique de l’anglais américain : “Pointe Du Saible” “Point De Sable”, voire “Jeane-Baptiste Point Du Sable”.

⁶⁸ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 20.

⁶⁹ Drake and Cayton, *Black Metropolis*, 31.

⁷⁰ Nous retiendrons la graphie sans espace, imposée par l’usage civil et institutionnel : DuSable.

⁷¹ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 21.

⁷² Rutkoff and Scott, *Fly Away*, 205.

⁷³ Diamond, *Chicago on the Make*, 134-136.

⁷⁴ Amina Jill Dickerson, “The history and institutional development of African-American museums” (M.A., Ann Arbor, United States, 1988), <http://www.proquest.com/docview/303679128/abstract/F8B19E3E69349E4PQ/1>.

⁷⁵ Dickerson.

Nombreuses sont les influences ethniques et culturelles qui fondent l'identité de Chicago : des trappeurs français aux natifs Amérindiens, les Anglais, puis les Irlandais (ethnie qui affiche un certain bellicisme face à la montée de la population africaine-américaine), mais aussi les Allemands. Chacune des communautés a longtemps vécu en relative autonomie, un grand nombre de quotidiens et de tracts restant publiés dans leurs langues respectives : ainsi, à titre d'exemple, *L'Italia*⁷⁶ est un quotidien chicaguan qui s'adresse à la communauté d'origine italienne, *Dziennik Zwiqzkowy* à celle polonaise. C'est donc dès son origine que Chicago constitue un creuset culturel, même si le début du XX^e siècle voit la population noire devenir majoritaire et cela à une vitesse inédite dans l'Histoire. Si l'on a longtemps placé Harlem (New York City) comme le cœur de la vie Noire américaine⁷⁷, et malgré l'impact du mouvement culturel de la Renaissance de Harlem, Guthrie P. Ramsey et Adam Green postulent que c'est bien Chicago, qui dès les années 1920 est un lieu fondateur de la modernité noire. Outre une scène artistique vivace, l'activité intellectuelle bouillonne et les organes de presse quotidienne (*The Chicago Defender*) et hebdomadaires fleurissent (*Ebony*, dès 1945, en écho au magazine *Life*, qui propose entre autres contenus de nombreux articles sur les musiciens afro-américains), ainsi qu'une agence de presse afro-américaine dont la force de diffusion est jusqu'ici inédite : l'Associated Negro Press – ANP, fondée par Claude Barnett⁷⁸. Et si cette date de 1920 apparaît pertinente, c'est qu'elle découle de l'impact de la période migratoire comportant la plus considérable poussée démographique : la migration de 1916-1918, qui constitua alors le South Side comme un agrégat de quartiers afro-américains⁷⁹.

L'entrée en politique des Afro-Américains à Chicago est permise par le clientélisme exercé par le truculent et corrompu William Hale Thompson, plus connu sous le nom de Big Bill Thompson : on peut y voir là une longue histoire relationnelle entre les Afro-Américains de Chicago et le Parti Républicain. Big Bill Thompson effectue deux mandats, de 1915 à 1923, puis de 1927 à 1931, avec une action politique connue pour être la moins éthique de l'histoire politique des États-Unis, du fait de son alliance explicite avec le gangster Al Capone⁸⁰. C'est via Big Bill Thompson que l'afro-américain Oscar De

⁷⁶ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 102.

⁷⁷ Ramsey, *Race music*, 162.

⁷⁸ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 277.

⁷⁹ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 142-144.

⁸⁰ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 186-187.

Priest, issu des rangs du Parti Républicain, entra comme élu à la mairie de Chicago. Fait éloquent, De Priest était natif du Sud, de Florence en Alabama, où il vit le jour en 1871⁸¹ : il n'est pas anodin que le premier Noir à entrer à la mairie soit lui-même issu de la Grande Migration.

D'un point de vue culturel, la concentration dans les années 1930 de lieux de spectacle et de divertissements musicaux se concentre autour du *Stroll* et la ville se voit qualifiée par le *Chicago Defender* de « mecque des plaisirs »⁸², tant la vie nocturne y est grisante – de quoi renforcer encore plus son attractivité aux yeux afro-américains du Sud affamés par les conditions de vie du Nord-Est et du Midwest. Mais à la fin des années 1940, la vie nocturne se déplace dans le Sud de la *Loop*, où s'installe de plus en plus la population afro-américaine.

1.3. Éléments de développement urbain, particularités d'aménagement du territoire chicagotan

Chicago est constituée en municipalité dès 1837, avec pour premier maire William Butler Ogden. Après le grand incendie de 1871, particulièrement ravageur pour la ville, la reconstruction est rapide, mais il faut attendre la mise en place du plan Burnham⁸³ qui donnera à Chicago son aspect urbain quasi définitif. Sollicité par une équipe d'hommes d'affaires, Daniel Burnham, fort de son succès à l'Exposition Universelle de 1898, propose un projet intellectuel d'urbanisme, qui, au-delà de proposer des solutions pour désengorger et harmoniser une ville à la croissance brutale, prend en compte l'ensemble des problématiques sociales. Achevé avec le concours de l'architecte Edward H. Bennett en 1909, il ne verra le jour qu'après le décès de Daniel Burnham en 1912⁸⁴. Parallèlement, la militante sociale Mary McDowell fonda une maison sociale, qui admit des chercheurs dès 1911 pour étudier les conditions de vie des ouvriers de *Packing Town*, l'immense

⁸¹ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 186.

⁸² Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 194.

⁸³ De son concepteur, l'architecte-urbaniste Daniel Burnham (1846-1912).

⁸⁴ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 82-83.

quartier des abattoirs industriels (également appelés *Stock Yards*⁸⁵, en raison des immenses élevages industriels urbains qui fournissent le bétail)⁸⁶. Ainsi, la ville était étudiée en même temps qu'elle croissait inexorablement.

L'efficacité de l'aménagement du territoire en fait une expérience inédite de croissance urbaine, ce qui vaut à Chicago le statut de berceau de l'urbanisme moderne, c'est-à-dire postérieur à la Révolution industrielle. Pour Pap Ndiaye, Andrew Diamond et Caroline Rolland-Diamond, il est clair que c'est l'Illinois Central Railroad qui constitue un vecteur technique de migration⁸⁷. Chicago bénéficie des commodités de l'Illinois Central Railroad, une desserte exceptionnelle pour l'époque de sa mise en œuvre (1870-1880) : mettant en ligne directe l'Alabama, la Louisiane, le Tennessee, mais aussi le Mississippi, le chemin de fer apporte une révolution en faisant circuler les populations, les marchandises (dont le bétail) et les idées (tracts, journaux). En effet, une importante école d'urbanisme côtoiera celles de sociologie et d'économie. Des sociologues urbains comme Louis Wirth ou Ernest W. Burgess, parmi bien d'autres, contribuent à théoriser le développement humain de Chicago. Aux avant-postes de la sociologie, Chicago tient un rôle important dans le développement de la sociologie de l'immigration, puisqu'elle offrait un terrain fertile à de telles investigations. Robert Ezra Park, à l'origine journaliste de profession, après un détour de quatre années en Allemagne où il obtient un doctorat, devient assistant en 1905 de Booker T. Washington. Ce dernier est le fondateur du Tuskegee Institute en Alabama, future Tuskegee University⁸⁸. L'imbrication des questions sociales dans le lieu de vie cause des observations inédites. Pour mieux comprendre le cadre d'analyse, on peut s'appuyer sur les éléments de définition sociologique de la ville fournis par Louis Wirth en 1938, par lesquels il reconnaît un véritable "système de vie" et que l'habitant est façonné par la ville :

L'urbanisation ne dénote plus simplement le processus par lequel des gens sont attirés en un lieu appelé ville et incorporés à son système de vie : elle renvoie aussi à ce renforcement cumulatif des caractéristiques distinctives du mode de vie qui est associé à la croissance urbaine ; finalement, elle renvoie

⁸⁵ Ce quartier a été largement décrit par Upton Sinclair dans *La Jungle (The Jungle)*, paru en feuilleton dans la presse, puis édité en un volume en 1906. Il y décrit les terribles conditions d'emploi des Noirs, l'exploitation ouvrière, l'hygiène alimentaire déplorable, la misère, la prostitution, la corruption.

⁸⁶ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 69-70.

⁸⁷ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 146.

⁸⁸ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, 176.

à l'évolution vers des modes de vie reconnus comme urbains, qui se manifestent chez des gens, qui – où qu'ils soient – ont subi l'influence que la ville exerce à travers le pouvoir de ses institutions et de ses personnalités grâce aux moyens de communication et de transport.

Ernest W. Burgess, pour sa part, conçoit la ville comme métaphore d'un organisme vivant, avec son métabolisme : alternant phase anabolique et catabolique. Ainsi, Chicago doit absorber une multitude d'éléments inégaux et épars (synthèse : anabolisme), pour leur permettre de s'altérer et de se transformer pour faire réellement émerger la ville moderne (production d'énergie, croissance et transformation de la ville : catabolisme). La ville, puzzle de populations hétéroclites, présente des particularités et des problématiques sociales qui lui sont propres : les processus migratoires et de cohabitation inter-ethniques impliquent que l'individu urbanisé se désorganise pour se réorganiser⁸⁹. Comme nous le verrons dans un second temps, cette conception organique peut constituer une grille de lecture des trajectoires des musiciens afro-américains chicagoans, à la fois dans leurs itinérances et dans la façon de se professionnaliser.

La *Black Belt* est le lieu désigné pour concentrer la population Afro-américaine, jugée peu fréquentable, perçue par le reste de la population comme un endroit habité par le vice⁹⁰, et frappée du mépris xénophobe le plus vindicatif. Son émergence est datée par Drake et Cayton entre 1865 et 1874⁹¹, période où l'attractivité de Chicago rayonne véritablement : abattoirs de taille vertigineuse (les *stock yards*), usines de conditionnement de viandes (les *packing plants*), usines de conditionnement de céréales, chantiers ferroviaires, silos à grains... Tout concourt pour faire de la ville un espace providentiel. La *Black Belt* forme pour la population blanche une sorte de cordon sanitaire qui préfigure les ghettos de grande envergure de la Chicago Housing Authority. C'est de ce contexte que surgissent des émeutes raciales en 1919 initiées par des Blancs à l'encontre des Afro-américains, entre juillet et août. Drake et Cayton considèrent que les émeutes raciales de 1919 fondent la *Black Metropolis* comme une collectivité consciente de sa singularité⁹².

⁸⁹ Grafmeyer and Joseph, *L'école de Chicago*, 138.

⁹⁰ Drake and Cayton, *Black Metropolis*, 55.

⁹¹ Drake and Cayton, 46-47.

⁹² Drake and Cayton, 830.

Dans les faits, dans l'immédiat après-guerre, la Chicago Housing Authority (CHA), sous la direction de la libérale Elizabeth Wood, joua un rôle déterminant dans le développement des quartiers d'habitation et de la fourniture de logements (Housing Act de 1949), mais son action fut largement affaiblie par la *mob rule*⁹³, contribuant ainsi à une hyperghettoïsation résidentielle de Chicago. Ces politiques urbaines de grands travaux sont censées proposer des solutions concrètes au phénomène des appartements-kitchenettes (*kitchenette apartments*), appartements constitués d'une pièce unique de cuisine, fruit d'un redécoupage de logements plus vastes occupés auparavant par des Blancs. D'une part, la *mob rule*, ou le « gouvernement par l'émeute », a contribué à radicaliser l'opinion par l'expression à peine voilée du racisme, d'autre part, la tyrannie des foules hostiles aux Noirs a façonné la *color line* qui divisa durablement Chicago. Le caractère éminemment inclusif de son projet urbain, d'un point de vue ethnique, suscita des émeutes à l'initiative des habitants blancs (pour n'en citer qu'une : Cicero, dans la banlieue Ouest de Cook, en juillet 1951), mettant en difficulté Elizabeth Wood, qui sera évincée de la CHA dès 1954. Paradoxalement à son rôle pionnier dans la représentation des Afro-Américains, à l'aube des années 1960, Chicago devient une des métropoles les plus ségréguées des États-Unis, la population blanche s'éloignant le plus possible de la *color line*⁹⁴.

Autre donnée factuelle, dans l'après-guerre (1945), le mot d'ordre public des *Job Ceilings* (plafonds d'emploi) est une remarquable pirouette, puisque dans la *Black Belt*, il s'agit de subordonner les Noirs, et non de les ségréguer⁹⁵. On perçoit ainsi, dans la période d'après-guerre, la forte capacité d'adaptation et d'interprétation des partisans de la ségrégation, qu'il s'agisse de *restrictive covenants* sur les habitations dès les années 1940, de plafonds d'emploi ethniques, et de manifestations hostiles faisant ployer l'action politique (la *mob rule*). Les manifestations d'hostilités prennent souvent la forme de délation de la part des voisins, comme ce fut le cas pour l'Afro-américaine Betty Howard pendant l'été 1953 dans le quartier excentré de South Deering (Cf. annexe III)⁹⁶. Étant

⁹³ Diamond, *Chicago on the Make*, 128.

⁹⁴ Diamond, 127.

⁹⁵ Drake and Cayton, *Black Metropolis*, 113.

⁹⁶ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 243.

métis, Betty Howard n'a pas éveillé les soupçons d'une CHA qui faisait en sorte de continuer à ségréguer : de plus, son époux Donald bénéficiait d'une priorité en tant que vétéran de guerre⁹⁷.

Enfin, il convient de s'attarder sur la géographie de Chicago, constituée de quelque 77 *community areas*. Ce découpage découle du travail d'étudiants de la Chicago University effectué dans le centre de recherche sociale (Cf annexe I)⁹⁸.

1.4. Les migrations afro-américaines : entre dynamiques individuelles et appartenance communautaire

La ville de Chicago est façonnée par des décennies de migrations, qui lui ont permis une croissance hors normes, et ont, comme nous allons le voir, pu permettre une autonomisation accrue des Afro-Américains. Elle leur permet, au travers du combat pour les Droits civiques, l'acquisition d'une citoyenneté totale mais aussi, c'est l'objet de ce travail, d'un rôle socio-économique et artistique qui va modeler Chicago.

Chicago connaît plusieurs grandes vagues migratoires importantes africaines-américaines, principalement en 1890 (un effet de l'action du Président des États-Unis Abraham Lincoln⁹⁹), puis à partir de 1940. La migration est encouragée par la voie du quotidien afro-américain fondé en 1905 par l'avocat afro-américain Robert S. Abbott, *The Chicago Defender*. Par ailleurs Claude Barnett, fondateur à la tête de l'ANP joua un rôle déterminant pour obtenir l'égalité, mais il promut aussi, à travers un panafricanisme convaincu, le retour en Afrique. En effet, l'ANP, en tant qu'agence dédiée à la cause noire, constitua un réseau de correspondants de presse afro-américains à travers la nation, conférant un rôle fédérateur à Chicago. Claude Barnett était d'autant plus influent qu'il était un membre éminent de la National Urban League (NUL), association visant à faire appliquer les droits constitutionnels en faveur des Afro-américains obtenus dans le sillon de

⁹⁷ Arnold R. Hirsch, "Massive Resistance in the Urban North: Trumbull Park, Chicago, 1953-1966," *The Journal of American History* 82, no. 2 (September 1995): 522, <https://doi.org/10.2307/2082185>, 522-523.

⁹⁸ "Community Areas," accessed June 20, 2022, <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/319.html>.

⁹⁹ Loin d'être abolitionniste, Lincoln, dont l'objectif est la victoire de l'union sur les états confédérés, finit par se rallier aux radicaux du congrès, permettant le 31 janvier 1865 l'adoption du 13^e amendement, abolissant l'esclavage.

la fin de la guerre de Sécession. À ce titre il fut conseiller politique officieux pour des états africains.

Comme nous allons le voir dans la partie qui suit, la réciproque était de mise, puisque les lecteurs afro-américains inondaient de courrier le *Chicago Defender*, y con-signant dans leurs colonnes et pour l'éternité leurs rêves d'une vie meilleure, attisés par les migrations du Sud vers les métropoles du Nord. Par ailleurs, en 1942, Chicago est le lieu de création du Congress of Racial Equality (CORE). Ce dernier va, dans un esprit pacifiste et non-violent, porter le combat contre les discriminations raciales. Mais le rôle de ce congrès, toujours actif, dont les membres fondateurs se distinguent par leur parité et leur mixité, embrasse d'autres luttes contre les discriminations : "*CORE's aim is to bring about equality for all people regardless of race, creed, sex, age, disability, sexual orientation, religion or ethnic background.*"¹⁰⁰

Il reprend à son compte, en quelque sorte, les premières réflexions intersectionnelles, entre sexisme et racisme, formulées par Sojourner Truth, une esclave affranchie qui lutta pour l'égalité, en 1851¹⁰¹. Le combat pour le Fair Housing constitua une part importante de l'activité des différentes branches inter-États du CORE : en tant que groupe de pression, il s'évertue à faire respecter les lois fédérales, dans une visée déségrégationniste.

Du point de vue de la constitution de la ville, comme un grand organisme social et économique, les migrants afro-américains occupent un rôle central à Chicago : arrivés désorganisés, ils se retrouvent ou forment des congrégations, lesquelles vont largement façonner leur manière de vivre et *in fine*, susciter un nouveau mode de vie communautaire. Les théories de Ernest W. Burgess et de Robert Ezra Park, qui conçoivent la ville comme un organisme vivant, sont tout à fait transposables lorsque l'on aborde la musique et l'ensemble des transformations qu'elle laisse percevoir dans l'aire chicogoane. Ainsi, il n'y a pas meilleur laboratoire que la ville de Chicago pour interroger les influences, les réappropriations et les multiples transformations de la musique : les parcours des musiciens que nous aborderons éclaircissent cet aspect.

¹⁰⁰ "About Congress of Racial Equality | (702) 633-4464," Congress Of Racial Equality, accessed August 12, 2022, <https://www.thecongressofracialequality.org/about.html>.

¹⁰¹ Sojourner Truth, *Et ne suis-je pas une femme ?*, ed. Françoise Bouillot and Pap Ndiaye (Paris, France: Payot, 2021).

La singularité de sa croissance (rapide et exponentielle) et les phénomènes socio-économiques qui en font un laboratoire dans le moment même où elle se construit, confèrent à Chicago le surnom utilisé par St Clair Drake et Horace Cayton dans leur illustre étude, *Black Metropolis*¹⁰².

De son côté, LeRoi Jones (plus tard connu sous le nom d'Amiri Baraka) qualifie la migration des Noirs du Sud vers le Nord comme une initiative et non un choix subi : « *It was a decision Negroes made to leave the South, not an historical imperative* »¹⁰³. Ainsi, LeRoi Jones a tenté de réintroduire la notion d'action et d'autodétermination, en opposition à un choix subi, inexorable.

Lawrence Levine va plus loin, affirmant, et mettant en lumière le rôle du journal afro-américain *The Chicago Defender* :

Large numbers of those Negroes who left the South did so not because they had no economic alternatives but because they made a decision to leave; a decision typically based upon a complex of motives. Northern black newspapers like the Chicago Defender, which played so important a role in urging southern blacks to migrate in the early twentieth century, called the North the « Promised Land » and made it clear that the promise was only partly economic opportunity.¹⁰⁴

Nous voyons ici combien le rôle du *Chicago Defender* a été influent et décisif, d'autant plus que son portage par wagons Pullman lui permet un rayonnement à l'avant-garde du combat pour l'égalité. Ce que Lawrence Levine avance ici, c'est que les décisions – d'abord individuelles – ne sont pas réductibles au facteur économique, mais correspondent à des motivations plus complexes, parmi lesquelles les relations familiales mais aussi la représentation de la communauté noire elle-même.

Pourtant, malgré des flux migratoires massifs et souvent concentrés au départ de localités, que ce soit par les liens familiaux ou amicaux, les dynamiques individuelles

¹⁰² Drake and Cayton, *Black Metropolis*.

¹⁰³ Amiri Baraka, *Blues people: Negro music in white America* (New York: William Morrow, 1999), 96.

¹⁰⁴ Lawrence W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America* (Cambridge, Mass., 1990), 265.

sont à prendre en considération. Une dynamique qui s'inscrit dans le droit fil de l'émancipation par la volonté et le travail, qui fonde l'identité de la démocratie américaine. De manière inattendue, la conscription déplaçant les Blancs au combat sur le sol européen donne une occasion aux Noirs de prétendre à des emplois qui leur étaient jusque-là refusés. La portée éditoriale considérable du *Chicago Defender* sur l'ensemble des États-Unis soulève de grands espoirs autant que de franches ambitions : il faut bien dire que l'organe de presse de l'ANP, sous la férule de Claude Barnett, est davantage qu'un titre de presse. Il occupe un rôle d'acteur politique, de lobbying pour les droits civiques des Noirs. Barnett, bien que fidèle à la pensée de Booker T. Washington (plutôt conservateur, partisan d'une forme de gradualisme économique et comme nous le disions plus haut, promoteur du *self-help*), était ouvert aux idées du progressisme, voire du combat légaliste, partiellement teinté de radicalisme, dont W.E.B. Du Bois était l'éminent représentant¹⁰⁵

The Chicago Defender incarne une forme de plaidoirie en faveur des migrations, il fluidifie la circulation des idées post-abolitionnistes (le combat pour l'égalité de fait) par son pouvoir médiatique. La posture de Claude Barnett, influent fondateur du journal et président fondateur de l'ANP, est le moteur principal de la montée en puissance de l'information afro-américaine. La diffusion de l'information suit de près les logiques réticulaires des transports : les porteurs Pullman aident à véhiculer les informations plus que jamais auparavant dans l'histoire des États-Unis. De la sorte, Chicago apparaît pour le monde afro-américain comme une ville providentielle dont les promesses de liberté et de réussite matérielle et sociale sont portées par les réseaux de transports modernes (le chemin de fer). Ainsi, les lettres affluent vers le quotidien *The Chicago Defender*, qui a pour la communauté noire valeur d'étendard. Comme l'exprime l'exemple de ce courrier de lecteur en date du 4 octobre 1917, pour qui la migration revêt l'apparence d'une quête de position sociale satisfaisante (la graphie de l'auteur est reproduite telle quelle, sans corrections) :

Dear Sir: ALTHOUGH I AM a stranger to you but I am a man of the so called colored race and can give you the very best of reference as to my character and ability by prominent citizens of my community by both white and colored people that knows me although am a native of Ohio whiles I am a northern desent were reared in this state of Mississippi. Now I am a reader of your paper the Chicago Defender. After reading your writing ever wek I am compell & persuade to say that

¹⁰⁵ Diallo, *Histoire des Noirs aux États-Unis*, 56-62.

I know you are a real man of my color you have I know heard of the south land & I need not tell you anything about it. I am going to ask you a favor and at the same time beg you for your kind and best advice. I wants to come to Chicago to live. I am a man of family wife and 1 child I can do just any kind of work in the line of common labor & I have the present sufficient means to support us till I can obtain a position. Now should I come to your town, would you please to assist me in getting a position I am willing to pay whatever you charge I dont want you to loan me not 1 cent but **help** me to find an occupation there in your town now I has a present position that will keep me employed till the first of Dec. 1917. now please give me your best advice on this subject. I enclose stamp for reply.¹⁰⁶

Cette lettre est symbolique de la force du désespoir qui nourrit le désir d'un ailleurs meilleur, où le lecteur implore avec une naïveté touchante le directeur de publication, dont il ressent profondément la communauté de liens ("*you are a real man of my color*"), allant jusqu'à fournir lui-même le timbre pour la réponse espérée. Il est aussi remarquable que l'homme vante la stabilité de sa position, par la possession de fonds suffisants pour supporter la migration, et par l'argument de sa position de « bon père de famille ». Cependant, cette lettre ne rend pas compte de l'urgence qui se fait pour les Noirs du Sud de se réfugier à Chicago. En 1919, Carl Sandburg, citant le secrétaire exécutif de la Chicago Urban League, fait de la gare de Chicago un « point de convergence » pour les Noirs venant des bourgades situées sur le tracé ferroviaire, où la population procède à des lynchages systématiques :

Chaque fois qu'un lynchage a lieu dans une localité du Sud, vous pouvez être certain que des gens de couleur venus de là-bas afflueront vers Chicago dans les deux semaines qui suivent, affirme Arnold Hill, de la Chicago Urban League, 3032, South Wabash Avenue.¹⁰⁷

Ainsi, la ville fonde les espoirs d'une communauté ne pouvant plus souffrir le Sud rural, à la fois la dureté économique et sociale, mais aussi le racisme ambiant des anciens États confédérés. Comme nous avons pu le voir plus haut avec l'exemple du courrier des lecteurs du *Chicago Defender*, les rêves sont nourris par des espoirs fondés. Comme nous avons pu également l'observer, ces migrations exigent des Afro-Américains du Sud de se désorganiser en se dissociant de leurs structures sociales et économiques d'origine, pour se réorganiser à Chicago : le parallèle vaut pour la vie culturelle et les entreprises musicales. Les musiques, les thèmes, les textes, font le voyage, et se trouvent augmentées

¹⁰⁶ Frazier and Blum, *Afro-American history*, 137-138.

¹⁰⁷ Carl Sandburg and Morgane Saysana, *Les émeutes raciales de Chicago: juillet 1919*, ed. Christophe Granger (Paris: Éditions Payot & rivages, 2021), 111.

de cette circulation entre différents espaces, différents états du grand pays fédéral. Plus encore, des pionniers tracent la voie pour que les Afro-Américains accèdent enfin à l'égalité et se distinguent dans un contexte qui leur est toujours hostile et que fragilisa *L'arrêt Plessy v. Ferguson* du 18 mai 1896. Le chemin de luttés de 1896 à 1964 allait se révéler tortueux et plein de souffrances. C'est dans ce contexte que vont éclore les manifestations de l'Afro-modernisme musical américain, stimulées par l'émergence des nouveaux médias, qui massifient l'accès aux biens culturels. C'est à partir de là que peut alors éclore une musique spirituelle et rythmique des ghettos afro-américains de Chicago : la *Chicago Soul*, variante illinoisienne de la jeune *Soul Music*, qui à la fois thésaurise les héritages *Blues*, *Gospel*, *Rhythm and Blues*, et dans une moindre proportion le *Jazz*, tout en définissant dans le même mouvement sa propre identité. Une identité esthétique façonnée par le rapport de ses protagonistes au Mouvement des droits civiques.

2. La Soul Music de Chicago : le son spirituel du ghetto

Dans un deuxième temps, se pose la question des conséquences de ce modèle sur l'ensemble de la culture urbaine à l'échelle des États-Unis : le modèle chicogoan, favorisé par la reproduction des supports induite par la culture de masse, a-t-il circulé, et si oui, selon quelles modalités ? En effet, jusqu'à 1960, la *Soul Music* est un dérivé du *Blues* qui tente un retour aux modes opératoires propres au *Gospel* : réintroduction d'une forme de prêche saillante, utilisation de l'orgue, réappropriation des lamentations. Le plus bel exemple des balbutiements l'ère de la *Soul Music* est assez certainement Ray Charles (1930-2004), à travers sa composition *I Believe to My Soul*¹⁰⁸. Or, comme nous allons le voir, Chicago ouvre la *Soul Music* aux revendications sociales et identitaires afro-américaines. On peut alors se poser la question d'un véritable modèle de *Chicago Soul*, dont l'influence sera considérable sur l'ensemble de la musique afro-américaine et plus largement américaine.

2.1 La Chicago Soul : émergence d'un courant musical urbain à la veille du Watergate

Les codes propres à la musique urbaine étaient non seulement hérités du circuit jazz, mais aussi imprégnés par la vie des bas-fonds : voyous, drogués, mafias et gangs, telle était la population de ces lieux interlopes. À Chicago, c'est le « Local 208 »¹⁰⁹, bureau local de l'American Federation of Musicians, sous la houlette de Harry Gray qui change la donne : d'abord en se faisant respecter par les tenanciers blancs qui souhaitaient avoir la mainmise sur les artistes noirs, d'autre part à travers la professionnalisation permise à ces artistes, qui consommait le divorce avec la pègre¹¹⁰. Le banditisme est une des caractéristiques souvent mentionnées quand on parle de Chicago : il est certain que cela est fondé et que son plus illustre représentant fut le légendaire Al Capone. Dominée par les gangs irlandais d'un côté et les gangs italiens de l'autre, la mafia entretient des rap-

¹⁰⁸ Ray Charles, *The Genius Sings the Blues*, Warner Jazz; Atlantic Masters (New York: Atlantic Records, 1961).

¹⁰⁹ L'association est fondée en septembre 1901. <https://members.afm.org/locals/info/number/10-208>

¹¹⁰ Green, *Selling the race*, 72.

ports “symbiotiques” avec le monde ouvrier (Capone, plus provocateur que jamais, proposera dès novembre 1930 trois soupes populaires par jour aux chômeurs)¹¹¹. Pour revenir à la fédération nationale des musiciens, rappelons que ce n’est qu’en janvier 1966 que fusionnent les *locals* 208 et 10 (ce dernier représentant les musiciens blancs)¹¹².

Par ailleurs, d’un point de vue stylistique, apparaissent des styles qui se distancient du jazz, en ne s’interdisant pas certains emprunts. C’est le cas du *Rhythm and Blues* (également appelé R&B classique) et de la Soul music. Ces derniers, plus enclins aux structures de chansons folk (alternance de couplets et refrains), renouent avec des formes simples et moins improvisationnelles (la structure harmonique d’accords suivant les degrés I-IV-V, qui reste un standard du *Blues*¹¹³), revenant à la musique d’église dont le *Blues* et le *Jazz* s’étaient distingués, voire dans certains cas affranchis.

Avant de poursuivre, il convient de caractériser la *Chicago Soul* comme musique urbaine afro-américaine. D’un côté, cette tendance musicale et ses variantes qui en découlent dépendent des phénomènes d’urbanisation rapide, de l’autre, cette notion d’urbanité (*Black Urbanity* selon Guthrie P. Ramsey¹¹⁴) se définit comme une communauté de pratiques et de présentation de soi (codes), constitutives de l’afro-modernisme qui débute en 1960. Or, en 1970, deux ans après la fin du Mouvement des droits civiques, l’essentiel de l’éthique et de l’esthétique afro-moderne est parachevée. En effet, la culture des Noirs afro-américains est de facto majoritairement urbaine, voire hyper-urbaine. C’est une césure décisive avec une culture d’avant-guerre qui relève de la *Black folk music*¹¹⁵. Ainsi, elle est basée sur la manière dont la communauté afro-américaine s’est constituée comme entité socio-ethnique, après l’action progressiste et abolitionniste du Président Abraham Lincoln et le XIII^e amendement de la Constitution par le Congrès, qui octroie la liberté à tous les esclaves du pays en décembre 1865.

¹¹¹ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 104.

¹¹² Clark Halker, “A History of Local 208 and the Struggle for Racial Equality in the American Federation of Musicians,” *Black Music Research Journal* 8, no. 2 (1988): 207, <https://doi.org/10.2307/779353>.

¹¹³ Claude Abromont et al., *Guide de la théorie de la musique* (Paris: Fayard : H. Lemoine, 2001), 221-223.

¹¹⁴ Ramsey, *Race music*, 111.

¹¹⁵ C’est exactement l’orientation retenue par Zelma George dans sa thèse de doctorat soutenue en 1954 : *A Guide to Negro Music: Towards a Sociology of Negro Music*.

D’où le choix de notre période chronologique : la décennie 1960 voit l’accomplissement et la multiplication des grands ensembles publics d’habitations collectives (*Housing Projects*) à travers les États-Unis, sous la férule de la Federal Housing Administration. C’est dans ces *projects* que de nombreux Noirs américains allaient littéralement s’entasser (ségrégation quasi *de jure*)¹¹⁶. À Chicago, le rôle d’Elizabeth Wood, comme nous l’avons déjà souligné, sera décisif quant à la nécessité de créer des politiques d’habitat inclusives. En effet, ces politiques du logement, processus global entre 1950 et 1970, doivent être prises en compte pour analyser le contexte de vie et dresser un tableau plus précis de la population noire et des transformations de ses propres pratiques, mais aussi de ses valeurs communes. Il faut se rappeler que les problématiques de logement concernant des populations spécifiques varient dans le temps, de l’émergence de ghettos urbains ethniques au procédé plus récent de gentrification urbaine et de déplacement des populations (Cf annexe VII). La gentrification, bien à l’œuvre depuis la fin des années 1990, n’est pas nécessairement définie par les substitutions de groupes ethniques, elle repose sur une interprétation critique selon des critères socio-économiques. Cela n’empêche pas la communauté afro-américaine de veiller sur ce phénomène voisin de Bronzeville, quartier (*landmark*) typiquement afro-américain du South Side¹¹⁷, qui pourrait gagner du terrain. Les positions des représentants de la communauté afro-américaine, politique oblige, peuvent aussi diverger sur la question. En effet, si de nombreuses critiques sont adressées aux phénomènes de gentrification (Cf. annexe VII), il est aussi souligné que la qualité de vie et la sécurité des populations y étaient augmentés¹¹⁸. Quoi qu’il en advienne après 1980, durant la période 1960-1975, c’est un véritable *Public Housing Sound* qui émerge à Chicago, qui tranche avec les deux premières générations du *Blues*. On peut, sans prendre trop de risque, qualifier cette étape de prolégomène à la culture *Hip-Hop* à venir, qui va elle-même réinvestir les œuvres de ces musiciens de Chicago Soul sous forme d’échantillonnages (*samples*), créant des œuvres nouvelles et composites.

¹¹⁶ Rolland-Diamond, *Black America*, 151.

¹¹⁷ Bronzeville est le résultat d’une forte poussée démographique afro-américaine à Chicago, liée aux migrations du Sud vers le Middle West.

¹¹⁸ Jackelyn Hwang and Robert J. Sampson, “Divergent Pathways of Gentrification: Racial Inequality and the Social Order of Renewal in Chicago Neighborhoods,” *American Sociological Review* 79, no. 4 (August 2014): 726–51, <https://doi.org/10.1177/0003122414535774>.

Malgré des conditions de vie tragiques, les ghettos urbains se virent, par un effet de la force de la communauté, fertilisés par l'héritage spirituel et musical de la *Black Church*¹¹⁹, conférant aux artistes une dignité propice au développement d'un art musical typiquement urbain et communautaire. En ce sens, la sociologie des *Cadres de l'expérience* d'Erving Goffman fournit un cadre d'analyse pertinent du « théâtre communautaire », ainsi que le nomme Guthrie P. Ramsey. Théâtre communautaire dont les récits familiaux et les valeurs sociales et religieuses partagées sont les arcs-boutants. L'expression de ces conditions de vie insupportables, en considérant les conséquences du Choc pétrolier de 1973, a favorisé l'émergence d'une culture « ghetto », qui sera le terreau fertile du *hip-hop* à venir, tout à la fois dans ses manifestations les plus pacifiques, mais aussi dans ses aspects les plus radicaux (attitude *thug*, Gangsta Rap, « hip » hérité des jazzmen). De fait, cette culture urbaine fait naître des prises de conscience qui s'illustrent alors dans une musique à message, que vous allons explorer plus avant au travers de quelques exemples d'auteurs-compositeurs de *Chicago Soul*.

2.2 Généalogie de la Chicago Soul et culture du commentaire social

Ce n'est pas un hasard si les figures afro-américaines de la musique ayant rencontré le succès à l'ère des biens culturels de masse et caractéristiques de l'éclosion du *Chicago Blues* et de la *Chicago Soul* sont originaires du Mississippi et de la Louisiane. Nous retenir les noms pour cette première génération du *Home Blues* chicaguan : Big Bill Broonzy, Memphis Minnie, Muddy Waters, Howlin' Wolf, Little Walter et Sonny Boy Williamson¹²⁰. Ils quittèrent ces états principalement entre les décennies 1930 et 1940. Par contraste, la *Chicago Soul* représente un objet d'examen d'autant plus intéressant qu'elle a été moins prompte à l'effet de « signifiant flottant » qui a altéré le *Chicago Blues*. En effet, sa signification originelle se voyait anéantie par l'effet du marché, qui déplace la musique vers des horizons d'attentes façonnés pour correspondre aux populations non afro-américaines¹²¹. À ce titre, Lawrence Levine estime qu'il faut se garder de l'effet de *tabula rasa* qu'auraient entraîné les moyens de communication de masse (radio, films, disques), cette accélération sociétale participant d'une *cross-fertilization* amorcée dès la fin du XVIII^e siècle (la période coloniale faisant se rencontrer culture européenne

¹¹⁹ Horace Clarence Boyer, "Gospel Music," *Music Educators Journal* 64, no. 9 (May 1978): 34–43, <https://doi.org/10.2307/3395468>.

¹²⁰ Diamond, *Chicago on the Make*, 118.

¹²¹ Diamond, 118.

et culture africaine)¹²². Lawrence Levine maintient que l'aspect folklorique du *Blues* subsiste, bien qu'il ait été altéré par les migrations massives, reste un composant central de la musique afro-américaine. Ainsi, on ne peut pas évincer la dette *folk* au prétexte d'une révolution culturelle du *Rhythm & Blues*. Nous verrons plus loin que le rapport des formes modernes d'expression musicale est loin de se réduire à une opposition stérile musique folk/musique urbaine.

La seconde génération de la scène *Blues* chicogoane (de 1957 environ à 1970) inclura Buddy Guy, Otis Rush, Koko Taylor (entre autres), mais, pour l'auditoire afro-américain, elle sera vigoureusement dépassée, sinon supplantée par la *Chicago Soul* à partir de 1970, inspirée du vécu tangible et abrupt du "ghetto" urbain, l'expérience de la ville vue par les yeux des résidents Africains-américains. De ce fait, la *Chicago Soul* peut être lue et perçue comme une contre-culture¹²³. En témoignent les lignes de cette composition issue de l'album de Curtis Mayfield (1975), illustré d'un très ironique détournement publicitaire, *There's No Place Like America Today*¹²⁴, intitulée *Billy Black*. Dans ce morceau au tempo lent et syncopé, évoquant une déambulation dans le South Side sombre, Mayfield relate l'assassinat de Billy, tel un fait divers en musique – pourtant non sans une certaine allégresse :

Can't be no fun
Can't be no fun
To be shot, shot with a handgun
Body sprawled out, you without a doubt
Running people out, there on the floor

Ah! Ah! Bad bloody bloody mess
Shot all up in his chest
Shot all up in his chest
One sided duel, gun and a fool
What a way to go

¹²² Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, 232.

¹²³ Cohen, *Move on Up*, 64.

¹²⁴ En réalité, une grande partie du sens du titre vient d'un détournement du panneau publicitaire de 1937 de la National Manufacturers association, qui vantait les standards de confort de la société américaine avec pour slogan "There's No Way Like the American Way", décliné sur trois thèmes : World's Shortest Working Hours, World's Highest Standards of Living, World's Highest Wages. Cependant, ce détournement avait été amorcé à travers la photographie réutilisée dans l'illustration de la pochette d'album de Curtis Mayfield : Margaret Bourke-White avait immortalisé les victimes afro-américaines des inondations de Louisville en 1937 devant le même panneau publicitaire. La photographie témoignait là d'une grande contradiction de la société américaine.

Up in the city they called him Boss Jack
But down home he was a alley cat
Ah! Didn't care nothin' bout being Black
Ah, Ah, Billy Jack
Ah! Ah! Ah! Ah!¹²⁵

Cet extrait relate une mort violente dans le ghetto urbain, mais souligne aussi que le protagoniste semblait en proie à une forme de *color blindness*, qu'il ne conscientisait pas assez d'être Noir et donc en péril ("*Didn't care nothin' bout being black*").

Comme on l'a vu, le ghetto chicagoan est généralement divisé en deux entités locales : celui qui s'étend au Sud de la *Loop* et celui de l'Ouest, le West Side Ghetto. Le tableau le plus clair de la situation urbaine, liant violence urbaine et conditions de vie délétères, est dressé en 1966 par la Chicago Urban League à propos des troubles survenus dans le West Side et impliquant partiellement des mineurs afro-américains : "The conditions under which this urban peasantry work and live are responsible for the outbreaks of racial violence that occurred during the past year."¹²⁶

L'installation de telles communautés, la plupart du temps dans des zones négligées (les *black belts* : voisinage de prostitution, gangs, criminalité), généraient un mépris social et accroissait le sentiment de haine raciale, accru par la ghettoïsation de la CHA après le départ d'Elizabeth Wood¹²⁷. Dans les années 1970, elles sont toujours vivaces, comme le montra Curtis Mayfield, qui en évoquait en chanson, sans des détours, les *Hard Times*¹²⁸ :

*Cold, cold eyes on me they stare
People all around me and they're all in fear
They don't seem to want me but they won't admit
Thinkin' black on black
Strange creature out here havin' fits
From my body house I'm afraid to come outside
Although I'm filled with love*

¹²⁵ *There's No Place like America Today*, 33rpm (Curtom, 1975).

¹²⁶ Drake and Cayton, *Black Metropolis*, 829.

¹²⁷ Il faut se souvenir à ce sujet que la Chicago Skyway, autoroute de 12,6 km, fut construite pour éviter soigneusement les ghettos urbains. Voir Ndiaye et Diamond, 209. Il en va de même pour la Dan Ryan Express Way, délibérément construite comme un mur virtuel entre Daley, Bridgeport et la Black Belt.

¹²⁸ Curtis Mayfield, *There's No Place like America Today*.

*I'm afraid they'll hurt my pride
So I play the part I feel they want of me
And I'll pull the shades so I won't see them seein' me*

Ce passage de *Hard Times* est tout à fait symbolique de la continuité de la *double-consciousness* élaborée par W.E.B. Du Bois quelque soixante-dix ans auparavant : une double identité tiraillée entre américanité contestée par l'autre et une africanité perdue dans la violence de la déportation depuis les côtes d'Afrique de l'Ouest. Ainsi, malgré les 70 années qui les séparent, cette composition de Curtis Mayfield est une illustration idoine du concept de double identité de W.E.B. Du Bois (*double-consciousness*) :

*« It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others, of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. »*¹²⁹

La double conscience traduit une difficulté à exister socialement en tant qu'Afro-Américain, en proie à tous les regards suspicieux, sujet d'une tension à la logique contradictoire : revendiquer tout en se préservant en tant qu'humain.

Pour sa part, Donny Hathaway s'adresse aux plus jeunes et les met en garde, dans *Little Ghetto Boy* (1972), une composition cosignée avec Earl DeRouen, issue de la bande originale du film *Come Back Charleston Blue*. Cette illustration musicale est supervisée par le musicien et producteur Quincy Jones, originaire lui-aussi de Chicago mais ayant réalisé sa carrière en dehors de la ville. Ce film d'action, adapté d'un roman de Chester Himes¹³⁰, écrivain afro-américain, relatant l'expérience noire et appartenant au style *Blaxploitation*. La version la plus connue reste cependant celle du concert donné au Bitter End, à Greenwich Village, Manhattan le 7 octobre 1971 :

Little ghetto boy

¹²⁹ William Edward Burghardt Du Bois, *The souls of Black folk*, ed. Brent Hayes Edwards, Oxford World's Classics (Oxford: Oxford University Press, 2007), 8.

¹³⁰ Il s'agit de *The Heat's On*, paru en 1966. Ce roman a d'abord paru en France, suite à une résidence de Chester Himes à Paris, en 1961, sous le titre *Ne nous énervons pas*, dans la « Série Noire » de Gallimard.

Your daddy was blown away
 He robbed that grocery store
 Don't you know that was a sad, sad old day?
 All of your young life
 You've seen such misery and pain
 The world is a cruel place
 And it ain't gonna change
 You're so young
 But you've got so far to go
 But I don't think you'll reach your goal, young man
 Hanging by the pool room door
 Look out, son

L'*outro* de la composition est enlevée et manifeste une confiance envers les plus jeunes à poursuivre la lutte pour la liberté et l'égalité, mais aussi à être ambitieux et optimistes, et l'on souligne la nécessité de perpétuer le message biblique de faire le bien sur Terre ("tout ne peut aller que mieux") :

[Outro]
 (Hey) Everything has got to get better
 (I declare, I believe that) Everything's got to get better
 Everything has got to get better
 (Just as soon as you make up your mind)
 Everything has got to get better
 (You go 'head on and do what's right)
 Everything has got to get better¹³¹

Il n'échappe pas à l'auditeur que Donny Hathaway, improvisant partiellement, ponctue ses paroles d'incises performatives, qui constituent autant de gimmicks destinés à faciliter le message transmis : "*I declare*", "*I believe that*". Comme nous l'avons vu, cette qualité oratoire est constitutive de l'identité culturelle afro-américaine.

Cette adresse de Donny Hathaway à la jeunesse afro-américaine n'est pas sans rappeler l'action, à partir de 1963 du Chicago Youth Development Project (CYDP), qui cherche à endiguer la délinquance juvénile sur le terrain. Le CYDP développe alors une campagne agressive, en envoyant au contact des jeunes des éducateurs engagés¹³² Cette action fut d'autant plus nécessaire que des groupes paramilitaires comme la Young Lords Organization (YLO)¹³³ ou la branche locale du Black Panther Party exposaient la jeunesse

¹³¹ Donny Hathaway, *LIVE* (New York: Atlantic, 1972).

¹³² Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 274.

¹³³ Fondée par José "Cha Cha" Jimenez, l'YLO a un positionnement particulier : son initiateur est un Porto-Ricain métisse. On doit prendre en compte ici la portée intersectionnaliste de

à des violences certaines. Le tableau est proche de *Billy Jack* mais l'esthétique musicale plus enlevée, sans compter que la voix de fausset de Curtis Mayfield différerait grandement de l'ambitus puissant de Hathaway. Il s'agit donc d'une adresse de forme assez traditionnelle à un jeune garçon, dont le père a été tué pour avoir volé à l'étalage, le prévenant que s'il veut réussir dans un monde cruel, il va devoir cesser d'errer devant des porches. Le ton est bienveillant et volontiers ponctué d'apostrophes (*Look out, son*) et quelque peu paternaliste : en ce sens, il est peut-être ici plus proche du *self-help* cher à Booker T. Washington, cette capacité intrinsèque de l'humain d'accomplir son œuvre pour s'élever socialement et gagner le respect. En effet, Booker T. Washington, à travers son discours du « Compromis d'Atlanta » (prononcé en 1895), ne proposait ni plus ni moins qu'un mot d'ordre d'accommodation pour les Afro-Américains, les exhortant à devenir des citoyens modèles par leur travail, leurs bonnes manières et leur honnêteté. Cependant, le manque de considération de Booker T. Washington pour le respect des droits et son aveuglement sur les violences au nom d'un racisme systémique ont nourri le courant naissant : le Mouvement des Droits civiques. L'assassinat par les forces de police de Fred Hampton, militant politique membre du Black Panther Party, le 4 décembre 1969 à Chicago, radicalise encore davantage la lutte. Cet assassinat orchestré par le FBI, dirigé par Edgar J. Hoover, rend compte d'une obstination à briser les revendications afro-américaines.

C'est dans ce contexte de fin du Mouvement des droits civiques que se révèle la *Chicago Soul*, dans sa forme de type "*Soul with a message*"¹³⁴. Autrement dit, une musique consciente, politisée. Notre propos est de montrer que si la *Chicago Soul* débute dans les années 1960 sur la *Record Row* située sur la Michigan Avenue, elle reste à ce moment-là très policée et édulcorée en comparaison de ce qui s'amorce dès 1970. Ceci est valable aussi bien dans le choix des textes que du point de vue de la composition : il faut y voir l'influence du *Doo Wop* et de ses groupes masculins très en vogue au début des années 1960. Emmenée principalement par les compositeurs et interprètes majeurs que sont Curtis Mayfield et Donny Hathaway, à partir de 1970, la *Chicago Soul* vivifie une scène *Blues* devenue archétypique, et fournit la bande son de l'Amérique Noire des années 1970, avec notamment les films de *Blaxploitation*. C'est précisément à cause de

l'YLO, représentant à la fois la défense des droits des Afro-Américain et des *Stateside Puerto Ricans*, les Porto-Ricains ayant quitté leur île pour le territoire états-unien. Cette convergence de luttes est particulière visible à Chicago comme à New York.

¹³⁴ "Record Row: Cradle of Rhythm & Blues" (Television station : Chicago, Ill.: WTTW), American Archive of Public Broadcasting (GBH and the Library of Congress), accessed June 13, 2022, <http://americanarchive.org/catalog/cpb-aacip-526-7s7hq3sz2r>.

la domination installée des musiques *Blues* et *Rock 'n' Roll* (devenues objets d'appropriation par les musiciens blancs) que la communauté Noire effectue un virage dominé par un retour aux fondamentaux de la spiritualité musicale, en embrassant le Gospel et en développant une esthétique qui leur est propre, teintée d'une virtuosité "Soul". En conséquence, on peut interpréter ces retours aux fondamentaux culturels comme des moments d'une reconstruction identitaire afro-américaine. Car cette capacité musicale afro-américaine est alors bien plus difficile à imiter, tant elle s'appuie sur un vécu et, dans le théâtre communautaire, de pratiques culturelles afro-américaines nécessitant une acculturation continue et diffuse.

2.3 Du Gospel à la Soul Music : une construction afro-américaine

Dans la musique Gospel (altération de *Good Spell* : « la bonne parole »), au sein de la pratique musicale, l'individu en tant que leader face aux fidèles préfigure les futurs prêcheurs de *Soul Music* (par exemple, et pour n'en citer que deux représentants symboliques, Al Green à Memphis, Tennessee et Curtis Mayfield à Chicago). Mais cette individualité ne supprime en rien les liens communautaires qui sous-tendent la communauté afro-américaine, incarnés par une forte christianisation (la *Black Church*, notion qui intègre l'ensemble des congrégations) et de forts rituels musicaux, intra-familiaux autant qu'extra-familiaux.

Cependant, les liens communautaires, quand bien même ils évoluent au cours même d'une décennie, ont rendu possible des « théâtres de communautés »¹³⁵ où la musique d'Église, en voie de sécularisation, joue un rôle tout à la fois de catharsis et de cohésion. La construction de ces liens ne doit pas faire oublier, comme le rappelle Ramsey, l'importance de la famille africaine-américaine et le sentiment d'appartenance qu'elle permet de développer, tant du point de vue affectif que culturel (la musique étant également un ciment familial)¹³⁶.

¹³⁵ Ramsey, *Race music*, 32.

¹³⁶ Ramsey, 4.

Dans la musique Gospel, le *performer* requiert d'être solidement soutenu par son audience (selon Boyer, un procédé de « talking back »¹³⁷), maintenant de la sorte la tradition de parole/réponse qui est la caractéristique des offices de l'église Noire (*Black Church*). Cette *Black Church* est essentielle dans la construction identitaire des Afro-Américains : elle prend le relais consécutif à leur acculturation, à la privation de leur langue et de leur culture ancestrale africaine. En tant qu'objet de recherche, la *Black Church* émerge à peine dans les études universitaires à la fin des années 1990, notamment pour éclairer les logiques sociales propres à la communauté africaine-américaine¹³⁸. Cette institution religieuse suppléait alors aux manquements d'une société civile injuste. Alors que Horace C. Boyer date le Gospel dès le début des années 1800, il insiste sur l'influence de la notion de *service* religieux, en tant qu'il organise l'expression au sein de la collectivité et où, paradoxalement, chacun cherche individuellement à sauver sa propre âme¹³⁹. Cependant, on doit considérer avec Lawrence Levine que la forte hétérogénéité de la culture afro-américaine, y compris dans les pratiques religieuses (branches, services religieux, pratique musicale) après l'esclavage permet de comprendre la conscience noire¹⁴⁰.

C'est justement dans cette forte hétérogénéité culturelle que les artistes de *Rhythm and Blues* commencèrent à chercher une nouvelle voie au milieu des années 1960, qui intégrerait des dimensions politiques, sociales et culturelles, mais surtout qui serait entièrement élaborée par les Afro-Américains eux-mêmes. La *Soul Music*, en cela qu'elle cesse en grande partie de dépendre d'externalités à la communauté afro-américaine, s'impose alors comme un vecteur majeur de l'afro-modernité. Sous le vocable de *soul music*, réside un mot d'ordre d'appel à l'unité, en développant une certaine sagesse et en promouvant un futur meilleur. Dans le cas de Curtis Mayfield, s'est développé le concept de *soul with a message*¹⁴¹. L'historien et musicologue du Gospel Horace C. Boyer conceptualise le *message song*, en tant qu'intermédiaire entre la forme gospel et la *Soul Music* :

[...]With the wide acceptance of that genre which is now called "message" songs. These are actually songs with a text that projects some admonition or commentary

¹³⁷ Horace Clarence Boyer, "Gospel Music," *Music Educators Journal* 64, no. 9 (May 1978): 34–43, <https://doi.org/10.2307/3395468>, 35.

¹³⁸ Mary Pattillo-McCoy, "Church Culture as a Strategy of Action in the Black Community," *American Sociological Review* 63, no. 6 (1998): 767–84, <https://doi.org/10.2307/2657500>.

¹³⁹ Boyer, "Contemporary Gospel Music", 6.

¹⁴⁰ Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, 239.

¹⁴¹ "Record Row."

on society (avoiding the words "Jesus," "God" or "heaven"), but which depend musically on the gospel style and sound¹⁴².

Nous voyons ainsi, du point de vue stylistique et de la portée du commentaire, avec Boyer, que le *message song*, et a posteriori la *Soul Music*, s'appuie sur le modèle musical du Gospel, tout en évacuant les allusions religieuses (Jésus, Dieu, le paradis), afin d'adresser un commentaire social, une prise de position à ses auditeurs. Pour revenir à Donny Hathaway, en guise d'exemple, son premier album *Everything is Everything* contient à travers ses chansons la plupart de ces thèmes. Ainsi, aux côtés de *The Ghetto*, on trouvera le sentimentalisme dévoué *Je vous aime (I Love You)*, mais aussi un thème Soul très ancré dans la tradition Gospel – il s'agit bien d'un Negro Spiritual moderne –, *Thank You Master (For My Soul)*. Un emprunt au répertoire de Nina Simone, avec la reprise de *To Be Young Gifted and Black*, parachève l'opus avec un message fort affirmant la fierté Noire américaine¹⁴³.

Cette idée est corroborée par Portia K. Maultsby, pour qui la fonction assurée par la *soul music* est similaire à celle du gospel dont elle est issue :

The two musical traditions served the same function, which is to console and comfort while providing direction and encouragement. Black performers of "soul", like black preachers, addressed themselves to the realities of black community. Both related to their congregations and audiences in the same manner and their emotional approach to the delivery of their messages encouraged responses and activism. If for no other reason than its gospel roots, soul music penetrated through all social classes, religious denominations and age groups of the black community.¹⁴⁴

Portia K. Maultsby caractérise ce glissement du *Gospel* et de la *Soul Music* du religieux vers le séculaire. Séculaire où domine le combat social, tout en côtoyant les thématiques sentimentales (autre grand motif de la « musique de l'âme »). Elle souligne les similitudes dans la manière de s'adresser à la communauté noire, entre les prédicateurs noirs et les artistes interprètes de *Soul Music*, notamment dans la recherche d'un impact émotionnel

¹⁴² Boyer, "Contemporary Gospel Music", 10.

¹⁴³ Composée par Nina Simone avec des paroles signées Weldon Irvine, la chanson est un hommage à Lorraine Hansberry, native de Chicago et militante des droits civiques et de la cause homosexuelle, aux côtés notamment de James Baldwin.

¹⁴⁴ Portia K. Maultsby, "Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture," *The Journal of Popular Culture* 17, no. 2 (1983): 51–60, https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1983.1702_51.x, 55.

(questions/réponses entre le *preacher* et la communauté de fidèles encouragée). En d'autres termes, plus exactement ceux de la sociologue Mary Pattillo, les fondations de la *Church Culture* ont constitué le socle d'une "stratégie d'action"¹⁴⁵ qui va dès lors, avec le concours d'une jeunesse qui ne demande qu'à affirmer publiquement son identité afro-américaine, infuser dans la culture populaire américaine. De manière concomitante, c'est aussi ce glissement de la musique au service de l'office religieux vers la musique commerciale qui crée des questionnements, des déchirements individuels, comme l'illustre le cas de Donny Hathaway, dont la situation personnelle est résumée en 1970 par son compère musicien et producteur Ric Powell au dos de la pochette de l'album *Everything is Everything* :

[...] It was in the year of 1964, at which time both Donny and myself were attending Howard University in Washington, D.C. that I had the pleasure of experiencing the genius of "Mr. Everything," Donny Hathaway. Donny was in school on a fine arts scholarship, studying music education, undecided whether to be a Preacher or a Teacher. Due to the high cost of living, together we formed "The Ric Powell Trio," and worked around the D.C. area. This was Donny's introduction to, as he puts it, "playing in the world."¹⁴⁶

En empruntant à la sociologie des interactions sociales et de la présentation de soi, telle que développée par Erving Goffman, Guthrie P. Ramsey réemploie à dessein le cadre théorique des relations sociales analysées comme une dramaturgie¹⁴⁷. Mais si cette dramaturgie peut être perçue comme communautaire chez Guthrie P. Ramsey, elle fut caractérisée tour à tour par Levine et Sidran comme découlant du modèle du *self-help* promu par Booker T. Washington (sujet sur lequel il était en opposition avec W.E.B. Du Bois)¹⁴⁸. On assiste donc à une transformation de pratiques culturelles doublement traversées par des logiques d'émancipation qui pourraient a priori sembler contradictoires (le groupe/l'individu).

Comme l'a démontré l'ouvrage érudit de Lawrence Levine *Black Culture and Black Consciousness*, la tradition orale des *songs* (*slave songs, work songs, secular songs...*),

¹⁴⁵ Pattillo-McCoy, "Church Culture as a Strategy of Action in the Black Community", 767.

¹⁴⁶ Donny Hathaway, *Everything Is Everything*, Atlantic & Atco Remasters Series (Los Angeles, CA: Atlantic : Manufactured and marketed by Rhino Records, 1995).

¹⁴⁷ Ramsey, *Race music*, 32.

¹⁴⁸ Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, 223.

jusqu'à l'après-guerre, dans la musique africaine-américaine, est considérée dans sa dimension folk, sinon *country*, ce qui ne manquera pas d'étonner le profane, puisque l'industrie musicale a développé la *country music* comme l'antithèse de la *Race music* (et les *Race Records* qui constituent sa manifestation matérielle et commerciale), c'est-à-dire une musique qui revendique, en miroir négatif, les valeurs de l'Amérique états-unienne blanche. C'est en ce sens que notre approche prend le contrepied de cette approche, en soulignant la puissance de transformation induite par la culture de masse. Le développement de la soul music est souvent analysé par la communauté académique actuelle comme une manifestation commerciale de la musique gospel. Une telle interprétation découle souvent elle-même de celle formulée et assez largement partagée par la communauté afro-américaine elle-même, comme en témoigne cette incise malicieuse du chanteur gospel/soul de Memphis (Tennessee) O.V. Wright :

In a 1977 interview, O.V. referred to his career as a soul singer: "Personally, I still don't like it. I'd still rather sing gospel." Soul music, O.V. style, really isn't that far removed from the church anyway, as O.V. succinctly expressed: "Soul is church. Just changing 'Jesus' to 'baby'. That's all it is." ¹⁴⁹

O.V. Wright, à travers ce témoignage très personnel, souligne l'attachement spirituel et viscéral au Gospel, prenant dès lors une dimension de « maison spirituelle » musicale. Mais plus encore, il rappelle que sous son apparente sécularisation, la *Soul Music* reste une musique enracinée dans l'église. Dès lors, on peut sentir chez Wright la critique redondante et coutumière d'une musique sacrée pervertie par les thèmes sentimentaux et amoureux.

À ce même titre, le cas de l'artiste féminine Sister Rosetta Tharpe, est particulièrement éclairant. Considéré tantôt comme "*godmother of rock n'roll*", tantôt comme *blueswoman*, ou encore comme une prêtresse gospel, cette fille de diaconesse et missionnaire de la Church of God in Christ brise les murs entre musique religieuse et musique commerciale. Mais soulignons avec Horace C. Boyer que cela fut possible parce que les artistes se voyaient financièrement soutenus par les congrégations religieuses : les com-

¹⁴⁹ <http://www.ovwright.org/> [actuellement hors ligne], archivé sur <https://web.archive.org/web/20180903131509/http://www.ovwright.org/giant.html>

munautés encouragent leurs artistes à entreprendre des tournées et financent celles-ci (*endorsement*)¹⁵⁰. La popularité de ces chanteurs, considérable déjà à l'intérieur de la communauté afro-américaine, devenait alors nationale, voire internationale (Rosetta Tharpe remplissait des stades et *ballrooms*, figurait aussi dans de nombreuses émissions télévisées – elle apparaît notamment sur scène à Paris le 12 mai 1964, à la Maison de la Radio, ce qui donnera lieu à des enregistrements sur phonogrammes, également diffusés à la radio et à la télévision)¹⁵¹. La native de l'Arkansas propose alors une hybridation des genres musicaux (ou *crossover* musical) qui va se diffuser dans toute l'Amérique et plus tard dans le monde entier, où la parole de Jésus côtoie des guitares électriques distordues sur des grilles harmoniques de *Blues*. Le mouvement de la *Chicago Soul* en sera assez certainement influencé, bien que son identité (puisqu'il est plus tardif) sera bien davantage marquée par les logiques sociales des ghettos urbains. C'est aussi dans ce refus de surenchère rock n'roll et par son retour aux sources du *Gospel* que la *Chicago Soul* constitue un modèle unique en son genre¹⁵².

Bien que New York City eût une population Noire plus importante et que Detroit constitua tout autant une aire urbaine afro-américaine génératrice d'une industrie musicale Noire, le choix est ici porté sur cette grande ville du Nord, unique en son genre des points de vue urbanistique et culturel, puisqu'elle constitue une véritable « Jérusalem » des développements de musique africaine-américaine postérieurs à l'âge d'or du jazz (le *Be bop* et le *Hard bop*). Pour opérer ce choix, nous avons rejoint le constat de Robert Pruter fait en 1992, qui déplorait tant le manque de monographies historiographiques et ethnomusicologiques, que l'absence criante de reconnaissance d'un rôle structurant de la *Chicago Soul* sur la musique populaire américaine et internationale après 1975¹⁵³. Cette « ville-monde » au profil migratoire alors atypique et bientôt érigé en modèle, fonde sa singularité au travers des buts utilitaires (gagner sa vie, devenir plus riche – au moins

¹⁵⁰ Boyer, "Gospel Music", 38.

¹⁵¹ Rosetta Tharpe, Esoldun, and Institut national de l'audiovisuel, *Live in Paris, 1964*, Inedit Unissued Live in France (Nanterre, Paris: Esoldun, 1990).

¹⁵² Sans être une vision binaire exclusive. Par exemple, le mythique disque *Live* de Donny Hathaway publié en 1972 comprend deux chansons reprises d'artistes blancs, marquant l'attachement de l'artiste à la culture populaire contemporaine, *Jealous Guy* de John Lennon et *You've Got a Friend* de Carole King.

¹⁵³ Pruter, *Chicago soul*.

autant que les Blancs –, vivre selon des standards de consommation modernes). Le *Chicago Blues*¹⁵⁴ et ses dérivés empruntent abondamment à la fois au gospel des *black churches* et aux traditions du *Blues* rural sudiste (Delta du Mississippi) introduits par les migrants originaires du Deep South. Cependant, bien qu'il s'appuie sur une chronologie qui impose la première vague du *Chicago Blues* véhiculée par les migrants du Sud, notre travail entend fortement s'en démarquer. En effet, la *soul music* chicogoane ne véhicule ni la même esthétique musicale (elle s'en inspire certes abondamment) ni les mêmes types de discours. La vision masculiniste, sinon macho d'avatars du type *Hoochie-Coochie Man* chez Willie Dixon et Muddy Waters, puisant dans des paraboles sexuelles et autres figures employant le double sens ne se retrouve que peu dans la *Soul Music*. Mais ces figures bien connues évoquant des hommes tantôt modèles, tantôt peu recommandables ne datent pas du *Blues* moderne urbain. On les retrouve dans les *folks songs*, dont de grandes figures seront réutilisées dans des succès commerciaux du disque : le célèbre et mythique *Stagger Lee*¹⁵⁵ (ou *Stack-O-Lee*, *Stackolee*, et d'autres variations) repris par le louisianais Lloyd Price (1957) ou encore la figure de John Henry¹⁵⁶, incarnant le travailleur forcené, sorte de reflet américain du stakhanoviste soviétique. Véhiculée par des musiciens littéralement élevés à l'église, son ancrage gospel limite l'usage de figures licencieuses, au profit d'un retour spirituel qui ne conteste pas la dimension charnelle non plus, en la rendant plus suggestive, implicite. La vision de la femme, réductrice et souvent phallocrate, ne transparaît pas de la même manière, aussi ne fait-elle parfois pas partie du lexique.

Dans le cas de Chicago, plusieurs branches du *Blues* post-*Jazz* ont évolué, revendiquant leur appartenance à la vie dans le « ghetto » urbain. Un petit groupe de musiciens, qui comprenait Donny Hathaway, Ric Powell, Leroy Hutson, Guy Draper, Steve Novosel, s'est fréquenté sur les bancs de la fameuse Howard University de Washington DC,

¹⁵⁴ Nous entendons ici par *Chicago Blues* le genre musical urbain premier, qui contient tous les dérivés et altérations à venir, dont la *Chicago Soul*.

¹⁵⁵ Greil Marcus and Guillaume Godard, *Sly Stone: le mythe de Staggerlee* (Paris, France: Ed. Allia, 2000).

¹⁵⁶ Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, 420-428.

connue pour accueillir de nombreux étudiants Noirs (on y retrouvait également le chanteuse Roberta Flack) : c'est ainsi qu'ils partagèrent leur passion pour la musique¹⁵⁷. Passion qui les amènerait à se professionnaliser comme musiciens de studio (*session musicians*), tout en écumant les clubs comme musiciens d'accompagnement, à leur retour à Chicago, à la toute fin des années 1960¹⁵⁸. Le musicien de studio est consubstantiel de l'émergence d'une culture du disque comme bien de consommation de masse : efficace et compétent, il possède la lecture à vue en solfège¹⁵⁹, est compétent en harmonie. En résumé, il travaille vite, bien – en un mot : il est rentable à l'industrie musicale. Mais c'est précisément cette acculturation au marché (on parle couramment de *A-Listers*¹⁶⁰ et de musiciens *on demand*) qui ouvre une période révolutionnaire en termes de reconnaissance professionnelle des musiciens de Soul de Chicago.

Néanmoins, le contexte reste marqué par les années 1960, durant lesquelles le *Chitlin' Circuit*, qui tient son nom d'un mets populaire de tripes prisé des Noirs américains (les *pork chitterlings fried*, typiquement constitutif de la *soul food* afro-américaine, cuisine pauvre mais roborative, qui restaure à la fois le corps et l'âme) incarnait un réseau de clubs supposés comme étant plus libéraux en matière d'accueil des Noirs, sinon ouvertement favorables. Ils venaient s'y amuser au son de leurs artistes favoris, s'y restaurer, boire, jouer, séduire. L'ancien manager de James Brown, Alan Leeds, dans un ouvrage autobiographique et fort à propos, rend compte de l'époque du *Chitlin' Circuit* : l'apogée de James Brown, fin 1960, signant l'épithète de ces lieux controversés (pour les plus critiques, ces lieux utilisent les noirs, de la même façon que le cinéma *Blaxploitation*). Leeds voit donc la fin du *Chitlin' Circuit* en 1970, mais des auditeurs afro-descendants continuent de faire vivre l'idée à travers la création de podcasts, tentant de recréer des enclaves de partage communautaire¹⁶¹. Peter Guralnick, évoque deux cas de

¹⁵⁷ musicmankevin [Kevin Goins], "A Soulful Conversation with Ric Powell," Podcast, Mixcloud, 2016, <https://www.mixcloud.com/musicmankevin/a-soulful-conversation-with-ric-powell/?play=fb>.

¹⁵⁸ Robert J. Carmack, "GLOBAL SOUL DEBUT! Voices From THE Window: Ric Powell," *Hipster Sanctuary* (blog), April 27, 2021, <https://hipstersanctuary.com/2021/04/27/global-soul-debut-voices-from-the-windowric-powell/>.

¹⁵⁹ La lecture à vue désigne la faculté de savoir lire intégralement et de comprendre immédiatement l'ensemble des données d'une partition (solfège harmonique, solfège rythmique) afin d'en donner l'interprétation la plus immédiate possible. La lecture à vue était souvent un argument de poids dans le recrutement de musiciens de studio, afin d'en faire des exécutants efficaces.

¹⁶⁰ Musiciens de première classe.

¹⁶¹ Sarah Florini, "The Podcast 'Chitlin' Circuit': Black Podcasters, Alternative Media, and Audio Enclaves," *Journal of Radio & Audio Media* 22, no. 2 (November 2015): 209–19, <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083373>.

“compromission”, disons plus simplement d’entorse au *Chitlin’ Circuit*, enfin d’embrasser un auditoire le plus large possible – à des fins explicitement commerciales –, ethniquement mixte, sinon pluriel :

Sam Cooke was looking for white acceptance, because he was looking for wider sales and a broader market. That is why he crossed over from gospel in the first place. As Ray Charles said, speaking of his own departure from the chitlin circuit, “My people made me what I am, because you have to become big in your own community first, but as far as leaving that black audience exclusively, I never even thought twice about it.”¹⁶²

En effet, par-delà la double recherche d’universalité et de revendication identitaire, que nous apprend la *soul music* à l’ère de la culture de masse ? Elle témoigne, comme le souligne Valérie Bonnet, d’une véritable maestria, prouvant par là que populaire n’est pas antinomique de virtuosité et d’inventivité, mais surtout qu’elle réussit à s’inscrire dans une continuité et dans une révérence aux ancêtres :

[...] bien loin d’être une éloquence spontanée et maladroite, l’art oratoire des chanteurs de *soul* relève d’une parfaite maîtrise, et procède de la même technique que celle des premiers leaders du Civil Rights Movement, dont il partage la source : élevé dans la religiosité, habitués des prêches, ils établissent la rhétorique si technique de leurs pasteurs en modèle.¹⁶³

2.4 La démocratisation de la musique par le disque : du Blues rural à la Soul Music

Le *Blues* rural (*Rural Blues* ou encore *Country Blues*) correspond à une définition post-abolition de l’esclavage, marqué d’une part par la rareté sinon l’absence d’enregistrements (pour des raisons historiques - l’inexistence du procédé -, ou pour des raisons de rareté du matériel technique adéquat), et à un état du musicien, souvent errant, et dont l’art repose sur une absolue oralité. La forme archaïque du *Blues* rural est inséparable de la notion de *Negro folk music*, caractérisée par Lawrence Levine. C’est ce *Blues* rural, essentiellement concentré dans le Delta du Mississippi, qui va jouer un rôle double et potentiellement contradictoire : par les voies de communications modernes et les grandes

¹⁶² Peter Guralnick, *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*, 1st ed (New York: Harper & Row, 1986), 26.

¹⁶³ Valérie Bonnet, “La Rhétorique de La Chanson Contestataire Noire Américaine, Entre Preaching et Double Entente,” in *Rhétorique Des Discours Politiques*, ed. Marillaux P. & Gauthier R (CALIS/CPST, 2005), 183–93, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01316574>, 2.

migrations afro-américaines du Sud vers le Nord et le Midwest, elle va nourrir la culture vernaculaire des Noirs et constituer le terreau des formes altérées que seront le *Rhythm and Blues* et plus spécifiquement, la *Chicago Soul*.

Il peut paraître incongru de convoquer la *Neo Soul* comme genre musical, puisqu'elle excède, par l'ampleur de sa diffusion, notre cadre chronologique (1960-1975) : aussi la citons-nous comme forme ultérieure qui s'est nourrie de la *Chicago Soul*. La culture urbaine est favorable à la culture de masse : on s'y divertit par la consommation de biens culturels (livres, magazines, disques), et la fréquentation de lieux culturels de sociabilités (concerts et spectacles vivants). À ce titre, les clubs et autres salles de spectacle jouent un rôle structurant. La « reproductibilité technique », pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, rend accessible la musique au plus grand nombre. Aussi faut-il inclure parmi les moyens de la reproduction à grande échelle l'ampleur du phénomène de radiodiffusion, comme nous l'avons vu précédemment¹⁶⁴. En incluant la notion d'*exposabilité*, Walter Benjamin met en exergue l'érosion du culte de l'œuvre artistique : toutefois, davantage d'auditeurs sont amenés à connaître une œuvre par cette intermédiation matérielle. Paradoxalement, en exposant l'œuvre reproduite, le disque crée une absence de son interprète. Le questionnement sur le sens de la culture populaire, sur ses pouvoirs de transformations culturelle et sociale, en contenant tout jugement de valeur de la part du chercheur, est une exigence. La culture populaire n'est pas une fabrication artificielle, elle naît de nécessités liées à des trajectoires sociales, individuelles ou collectives, permettant d'affronter sinon de vaincre les vicissitudes de l'existence humaine, *a fortiori* dans une situation de racisme criant : elle est ainsi au cœur de l'afro-modernité. Cette afro-modernité passe donc par une capacité à entreprendre, comme tout citoyen américain, mais aussi par la défense d'une esthétique *Black Power*, ainsi qu'une détermination à faire entendre les voix afro-américaines dans l'espace public. La musique, à Chicago comme dans les autres grandes villes de l'Est et du Midwest des États-Unis, participe du rapprochement de l'art et du politique.

Mark Anthony Neal propose pour sa part une définition de l'ère post-droits civiques comme *post-soul*, dans le sens où la référence à une nostalgie idéalisée de la *blackness*

¹⁶⁴ Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, ed. Lionel Duvoy (Paris, France: Éditions Allia, 2011).

(forme d'authenticité noire, dont Harlem est un avatar) n'a plus cours. En effet, les Afro-Américains nés après 1960 se retrouvent confrontés inéluctablement autant aux effets sinistres de la désindustrialisation, qu'à la désagrégation et la globalisation. Il n'y plus dès lors un discours, une trame narrative de la *blackness* (que nous n'osons ici traduire par la *négritude* de Césaire¹⁶⁵, propre à l'histoire coloniale de la France), un récit avec un référentiel unique, mais des juxtapositions de métadiscours. Après 1975, la culture *Hip-hop*, la *Neo Soul* et les mouvements plus récents de trap music – entre bien d'autres tendances – continuent de montrer la pertinence du propos de Habermas¹⁶⁶, pour qui la modernité est une rébellion contre tout ce qui est d'ordre normatif. Ainsi, l'éclatement des esthétiques urbaines afro-américaines, dont l'expression musicale est un constituant fort, donne lieu à des métarécits (*metanarratives*) qui sont autant de manifestations réflexives liées à l'expérience de la modernité¹⁶⁷.

Même si, selon Boyer, l'accélération de la transformation culturelle se situe dans la décennie 1945-1955, la massification de l'industrie du disque trouve son apogée dans les années 1970 :

The late sixties and early seventies brought gospel into the Roman Catholic church and through television and recordings, into the homes of listeners and viewers around the world.¹⁶⁸

En conséquence, la vie urbaine a vu naître et prospérer les clubs et autres lieux nocturnes, changeant souvent et rapidement de nom au fur et à mesure des propriétaires respectifs, rendant ainsi l'identification de ces lieux difficile pour un chercheur : High Chaparral Club, Laurelyn's Hunters, Gate of Horn, the Quiet Knight, the Earl of Old Town, sans oublier les innombrables "supper clubs" comme Mister Kelly's...¹⁶⁹ Cette vie

¹⁶⁵ Aimé Césaire définit le concept comme suit : « La *Négritude* est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture. » (*Liberté* 3, pp. 269-270.) Il en fera cependant un usage contrasté selon les situations d'analyse (le lieu, par exemple).

¹⁶⁶ Jürgen Habermas, "Modernity – an Incomplete Project", in Hal Foster, ed., *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (Seattle: Bay press, 1983).

¹⁶⁷ Mark Anthony Neal, *Soul Babies: Black Culture and the Post-Soul Aesthetic* (New York: Routledge, 2002), 3-4.

¹⁶⁸ 11/20/2023 2:31:00 PM, 5.

¹⁶⁹ Voir : <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/861.html>. À ce sujet, nous n'avons trouvé aucun recensement exploitable, ni cartographie suffisamment exhaustive. Quelques affiches témoignent de ces lieux souvent disparus, et une des interviews de Ric Powell a permis de recueillir quelques aspects toponymiques. Aussi, le projet Digital Chicago initié par le Lake

nocturne, où la musique est le divertissement premier, était inséparable de l'offre exponentielle de phonogrammes (disques vinyles 33rpm et 45rpm¹⁷⁰, bandes, cassettes) : la musique n'était plus seulement un événement *live*, elle devenait une pratique individuelle ou collective mais loin des artistes interprètes. Par un effet de logique contradictoire, l'artiste est plus que jamais présent dans les foyers, tandis qu'il conserve son aura artistique et donc son caractère intouchable (celui de toute personne publique, *in fine*). Cette désincarnation relative de l'artiste, au profit de l'objet, lui confèrera paradoxalement des gains financiers exceptionnels. Le tourne-disque, ou platine, devient l'avatar de la *pop culture*. La pratique culturelle qui consiste à faire tourner des disques (*spinning records*) perdure jusqu'à nos jours – quand bien même cette technologie relève totalement du passé : son incarnation professionnelle a largement survécu et le DJ (disc-jockey, au sens large ; *radio DJ, event DJ, composer DJ* : capable de produire sa propre musique à base de matériaux réutilisés). Les disques vinyles sont devenus rares entre 1993 et 2005 environ, et leur renaissance est aujourd'hui remarquable. Jusqu'alors inconcevable, ce *statu quo ante* matériel prend un sens nouveau, en cela qu'elle redonne de la matérialité à une musique devenue massivement en flux continu (*streaming*). Ainsi, le disque vinyle, ou disque à microsillons, pour lequel Chicago a constitué un acteur important, continue d'incarner le symbole de l'accès du plus grand nombre à la musique, 80 ans après sa mise au point.

Dès la fin des années 1930, alors que le *Blues* du Delta du Mississippi et ses troubadours ruraux rencontrent la modernité des grandes villes, le nombre et la vitalité des maisons de disques (« labels ») sont synonymes d'une fin du segment commercial de *Race Music*, au profit du très générique *Rhythm and Blues*¹⁷¹, ou de la *Soul music*. C'est l'outil de l'industrie musicale, le mètre-étalon qu'est le Billboard, qui acte ce changement de dénomination commerciale. Pour Caroline Rolland-Diamond, ce glissement sémantique et conceptuel résulte d'une reconnaissance du marché culturel de masse par le Billboard, qui remplace dès 1949 la notion de “disques raciaux” par la catégorie *Rhythm &*

Forest College propose une cartographie sommaire quoiqu'utile de lieux symbolique du *blues* à Chicago : <http://digitalchicagohistory.org/>.

¹⁷⁰ Disques microsillons 33 tours minute et 45 tours minute. Le premier format étant d'écoute longue (correspondant à l'appellation « LP » : *long play*), le second étant dédié soit au simple (*single* : une composition en face A, une autre en face B), soit en EP (*extended play*), qui désigne un format hybride (en général, quatre titres répartis sur deux 45 tours).

¹⁷¹ Diamond, *Chicago on the Make*, 118.

*Blues*¹⁷². La musique urbaine afro-américaine était née, et c'est dans les grandes villes qu'elle allait briser les barrières raciales. Ce constat, véritable pierre d'achoppement, mène à l'étape suivante de l'investigation : la définition des multiples facteurs de la consommation de masse qui favorisent la réification de la musique urbaine, à laquelle appartient la *Chicago Soul*. Cette réification n'est en aucun cas nécessairement péjorative : objectivée et brandie comme un médium de la *blackness*¹⁷³ elle permet à cette double revendication identitaire et politique de gagner en influence sur l'ensemble de la société américaine. D'abord au sein même de la communauté afro-américaine, puis par effet de ricochet (les interactions personnelles interethniques), la *Soul Music*, dont la *Chicago Soul*, conquiert un large public américain, puis international. La nature conférée aux villes de Chicago et Detroit, métissées par les migrations, et fortes des ambitions des Afro-Américains, leur vaut d'avoir surpassé New York dans le domaine de la *Soul Music*¹⁷⁴.

¹⁷² Rolland-Diamond, *Black America*, 250-251.

¹⁷³ Ramsey, *Race music*, 132.

¹⁷⁴ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 232.

2.4 Entreprendre pour la Black Music (1950-1975) : labels pionniers et Record Row

Avant qu'apparaisse la globalisation économique qui conclut le cycle de reconstruction économique de l'après-guerre, bon nombre d'acteurs indépendants de la musique ont fait vivre une identité culturelle aiguisée à Chicago. Contrairement à New York et son centre culturel incarné par Harlem, Chicago ne fait pas des Afro-Américains des exécutants façonnés par l'industrie musicale : au contraire, elle apparaît comme un terreau, au travers des disquaires et maisons de disques essaimant sur la Michigan Avenue, plus connue sous le qualificatif populaire de *Record Row*. La genèse de ce bouillonnement culturel et économique singulier à Chicago, nous oblige à tenir compte de la décennie 1950, à la fin de laquelle sont posés les jalons musicaux. Bien que les succès respectifs de Chess et de Curtom Records, aussi bien en termes d'influence artistique que de succès économique, possèdent des points de divergence, on note également des convergences. Le premier point de divergence est celui d'une origine socio-ethnique différente (cf. infra), mais aussi le cumul de deux statuts, celui d'acteur musical à part entière dans la communauté Noire et d'entrepreneur Noir (Ric Powell, Donny Hathaway, Curtis Mayfield). Le chanteur de *Chicago Soul* Jerry Butler déclarait en 1993 à propos de ses premières expériences musicales avec Curtis Mayfield, qu'il était prêt à prêter de l'argent, sans oublier néanmoins d'en réclamer des intérêts¹⁷⁵. La convergence se joue quant à elle sur une capacité à entreprendre dans un secteur de l'industrie musicale (la « Black Music ») en plein essor : la possibilité de gagner de l'argent en vendant de la musique est alors une révolution en soi. Mais gagner de l'argent n'est pas uniquement un acte performatif *per se* : l'acquisition d'un statut économique se double d'un capital social et culturel, dont la conséquence est une visibilité politique accrue.

Chicago a un positionnement singulier quant à l'entreprise culturelle : il s'y développe plus qu'ailleurs un entrepreneuriat culturel qui fera référence, et qui prend sa source dans la nécessité d'une liberté artistique. Adam Green dénote, dès le *early Blues*, l'importance d'un *entrepreneurial ethos*¹⁷⁶, partagé par plusieurs acteurs de l'industrie musicale : interprètes, disc jockeys, producteurs, musiciens. Andrew Diamond s'appuie sur le

¹⁷⁵ "Darker Than Blue: Curtis Mayfield," *Omnibus* (UK, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: BBC 1, March 21, 1995).

¹⁷⁶ Green, *Selling the race*, 77.

cas du saxophoniste Eric Dolphy, qui adopta le *Jazz* parce que c'était le seul horizon d'attente possible pour un jeune virtuose Noir :

Instructive here is the case of Eric Dolphy, the sublime saxophonist, bass clarinetist, and flautist, who dreamed of being a classical musician but was forced into jazz because that was what black youths did in 1940s Los Angeles.

[...] And in some sense, this spirit of entrepreneurialism is what distinguished Chicago from the other major center of black cultural expression, Harlem.¹⁷⁷

Notre premier cas est celui de Curtom Records, fondé en 1968 par le musicien et arrangeur Curtis Mayfield et le musicien Eddie Thomas. À cette époque, Curtis Mayfield a déjà une carrière musicale bien avancée, avec son groupe vocal The Impressions, dont les disques paraissent chez Vee-Jay. Le style vocal et instrumental des Impressions s'insère dans le sous-genre *Doo-Wop*, qui écloit principalement à Chicago et à New York. Le *Doo-Wop* constitue déjà une altération du *Rhythm & Blues* et du *Gospel* par l'incorporation du style populaire des groupes masculins dits de *barbershop singers* (groupes de garçons-coiffeurs à quatre voix, harmonisant ensemble). Le *Doo-Wop* a une image plus consensuelle, sentimentaliste à souhait, portant peu de messages politiques ou de thèmes sociaux : il est cantonné bien souvent à conter des amourettes et des préoccupations de jeunes adultes¹⁷⁸. Le *Doo-Wop* permet d'asseoir une continuité de la tradition vocale harmonique, qui est le maillon logique vers l'avènement de la *Soul music*, qui s'éloignera souvent du sentimentalisme pour traiter de sujets plus politiques (*Soul with a message*). Parmi ses illustres représentants, on trouve The Chi-Lites, The Dells, mais aussi des groupes blancs comme Frankie Valli & The Four Seasons. Pour en revenir à Curtom, il faut concevoir la création de ce label comme une manière pour l'artiste d'affirmer son autorité sur ses créations en tant qu'Afro-Américain mais aussi de fonctionner comme une chaîne de production (*assembly line*), où l'artiste et producteur acquiert un contrôle total sur sa musique et garantit la protection de ses droits. Curtom incarne également une rupture naturelle avec le *Doo-Wop* des Impressions : Curtis Mayfield développe une

¹⁷⁷ Diamond, *Chicago on the Make*, 60.

¹⁷⁸ Robert Pruter, auteur d'un des rares ouvrages sur la Soul Music à Chicago, *Chicago Soul* (University of Illinois Press, 1992), consacre en 1996 un livre entier à ce phénomène populaire, dont sont acteurs aussi bien les Américains noirs que blancs : *Doowop : The Chicago Scene* (University of Illinois Press, 1996).

approche instrumentale délibérément *funky*¹⁷⁹ et réinvestit une figure du griot, modernisée. Ainsi que le déclarait Curtis Mayfield dans une interview en 1993 :

No artist owned themselves, owned their own songs... then I sought to change, at least for myself.¹⁸⁰

Déjà en 1972, invité dans le programme télévisé allemand *Beat Club* produit par Radio Bremen, Curtis Mayfield déclarait à son hôte :

I'm glad that at least, in my presentation, I can bring about more status as to white people understanding that we are not as entertainers people that maybe just turn flips and Harlem shakes and shaggy-shaggy and do your thing,... But we also are a people that think and we also are a people who wanna progress and have culture and identity as well.¹⁸¹

Les propos de Curtis Mayfield traduisent un irrépressible besoin de conquête de droits sociaux, qui passent premièrement par le fait de parler de sa propre place de citoyen afro-américain.

En réalité, Curtom n'est pas une entreprise créée dans la précipitation : premièrement parce que Curtom préexistait comme société d'édition ; deuxièmement, Curtis Mayfield venait de créer les années précédentes les sociétés Windy C et Mayfield, qu'il fut contraint de fermer¹⁸². En outre, en 1965 Curtis Mayfield avait déjà fondé la société d'édition Chi-Sound Publishing, et en 1968, il fonde Camad, en partenariat avec Carl Davis. Ce sont donc pas moins de six succursales différentes qui existeront au sein de Curtom¹⁸³. Cependant, il nous faut distinguer Curtom, qui, en dépit de sa quête d'indépendance et d'affichage identitaire limpide, de ce que Robert Pruter appelle la décennie des petits entrepreneurs (*Small Entrepreneurs*), dans la première partie de la décennie 1960, dont la plupart ne survivront pas au-delà de 1967 : King Records, Tarpon, Jerry Jacklyn, Jerhart, Brainstorm Records, Don Clay Productions, Expo Records, Twinight Records, Shama Records¹⁸⁴.

¹⁷⁹ En référence au genre *Funk* en développement, qui appuie les premiers temps rythmiques et use de syncopes, rehaussé par l'apport de sections de cuivre. C'est une orientation qui incite à la danse.

¹⁸⁰ "Darker Than Blue."

¹⁸¹ "Beat Club," *Beat Club* (Hamburg, Germany: Erstes Deutsches Fernsehen, January 19, 1972).

¹⁸² Pruter, *Chicago soul*, 304.

¹⁸³ Pruter, 305.

¹⁸⁴ Pruter, 235-260.

D'un autre côté, l'histoire des frères Chess, Leonard (1917-1969) et Philip (1921-2016), est l'incarnation de la rencontre entre les communautés diasporiques juives ashkénazes de l'Europe de l'Est¹⁸⁵ et africaines-américaines. En cela, les travaux d'Adam Green et Andrew Diamond sont éclairants, en tant qu'ils font du citoyen africain-américain non pas simplement un morceau de puzzle de la nation américaine, mais que l'africain-américain prend le pouvoir en devenant protagoniste économique et agent culturel. Baignant dans l'atmosphère des night clubs du South Side, ils s'imprègnent tant et si bien de cette musique qu'ils gèrent le club le Macumba Lounge, avant de s'associer à Aristocrat Records¹⁸⁶. Finalement, ils fondent Chess Records en 1950. Encore aujourd'hui, Chess records incarne, aux côtés de Sun Records, la réussite des maisons de disques indépendantes. L'orientation artistique de leur catalogue est assez atypique : partant du jazz et de la pop noire, ils opèrent un recentrage sur le très local *Home Blues* chicagoin. C'est ainsi qu'ils participeront au succès de Muddy Waters, Bo Diddley, Sonny Boy Williamson et Willie Dixon, entre autres. Il est admis que le label Chess doit une grande part de son succès artistique à la patte de Willie Dixon, repéré pour ses aptitudes en composition, en arrangement et en production¹⁸⁷. Par ailleurs, la double implication des frères Chess dans le disque et dans la radiophonie est symptomatique d'un entrepreneuriat se voulant plus global, leur permettant de promouvoir sur les ondes hertziennes leurs propres catalogues (en rachetant notamment les stations WVON et WSDM)¹⁸⁸. Aussi, le succès de Chess, qui doit beaucoup au musicien et arrangeur Willie Dixon d'un côté, doit de l'autre beaucoup à son responsable A&R, Billy Davis. Cet homme de flair, lorsqu'il quitte le navire Chess en 1968, laisse le label en errance artistique jusqu'à sa fin.

L'exemple de Vee-Jay Records, label fondé par les époux Vivian Carter et James Carter, couple de disc-jockey et disquaire peu enclins cependant à développer une entreprise hypercapitaliste, relève encore d'une autre nature. Vee-Jay, petit label propulsé par quelques succès en vogue de doo-wop (style vocal pratiqué en chœur masculin sur une base de *Blues*), apparaissait alors comme très composite, brassant *Blues*, *Jazz*, *Rock 'n' Roll*. Le critique Mark Guarino relatait en 2007 dans les colonnes du *Daily Herald*

¹⁸⁵ Ils sont originaires de Motal, en Pologne, désormais sur le territoire du Belarus.

¹⁸⁶ Peter Guralnick, *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock'n Roll* (London, Kiribati: Omnibus press, 1971), 219.

¹⁸⁷ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*.

¹⁸⁸ Green, *Selling the race*, 89.

(installé à Arlington Heights, banlieue Nord-Ouest de Chicago)¹⁸⁹ que Enon seulement, la South Michigan Avenue avait perdu son âme quand les maisons de disques et autres labels périclitèrent (ou plutôt s'évaporèrent, leurs catalogues étant plus tard repris par les majors à bon profit), mais que la face du quartier en était considérablement changée, subissant un processus de gentrification basé sur des projets immobiliers luxueux. C'est sur cette artère du South Side que Vee-Jay, donnait vie à un large éventail de productions musicales, du *doo-wop* au *rock 'n'roll*, fondant un catalogue original et audacieux, qui aura un impact remarquable sur la vie culturelle chicogoane. Vivian Carter, native de Tunica, Mississippi, arrive avec sa famille à Gary Indiana, voisine immédiate de Chicago à l'âge de six ans. À l'âge de 27 ans, elle se rend à Chicago comme candidate à un concours radio organisé par le DJ Al Benson, le fameux *swingmaster* autoproclamé de la station WGES¹⁹⁰. Non seulement, elle bénéficie de quinze minutes de programme sur les ondes, mais sa carrière radio est définitivement amorcée. Selon le témoignage de Jerry Butler, elle a été littéralement l'élève de Benson dans son apprentissage du métier de l'animation et de la programmation radiophonique. C'est cependant lors de son retour à Gary, Indiana, qu'elle fonde une modeste échoppe de disques, au 1640 Broadway, Vivian's Record Shop¹⁹¹. Parallèlement, elle crée un programme de cinq heures, *Living with Vivian* qui fidélise les auteurs les plus jeunes : le pouvoir de recommandation culturelle de ces connaisseurs de la *Black Music* (et bien davantage) joue un rôle déterminant dans la formation des goûts de la jeunesse, d'un point de vue interethnique. Dans une logique culturelle similaire à celles opérées par Stax (fondée par la fratrie Estelle Axton et Al Stewart en 1957 à Memphis, également associée à une boutique de disques) et Motown (fondé par Berry Gordy, lui aussi associé à l'origine à un commerce de détail de disques, 3D Record Mart), jeunes Noirs et Blancs se retrouvent devant sa boutique pour y partager un même enthousiasme musical, mais aussi pour lui adresser des requêtes pour entendre des titres particuliers et donner leur avis sur les disques passés à l'antenne. L'implication du jeune auditoire est donc totale et l'entreprise culturelle se fait main dans la main avec les consommateurs de biens culturels de masse. Il s'agit plus d'une relation d'appréciation mutuelle avec la clientèle des auditeurs que d'une relation de savant vers des élèves

¹⁸⁹ "Dukes of Soul How Vee-Jay, Once Chicago's Most Successful Record Label, Fell into - and Was Rescued from - Obscurity - Document - Gale OneFile: News," accessed June 13, 2022, <https://go-gale-com.ezproxy.univ-paris3.fr/ps/i.do?p=STND&u=unip-ari&id=GALE|A169874324&v=2.1&it=r>.

¹⁹⁰ Green, *Selling the race*, 84.

¹⁹¹ Tracy Brown, "Chicago's Queen of Soul: The Music Mogul of Vee Jay Records," Mysite 1, January 7, 2021, <https://www.randomwaltzofaurbanbuttafly.com/post/vee-jay-records>.

à éduquer. Non seulement, le travail de partage culturel, tant à travers son activité de disc-jockey à la radio WWCA, mais aussi son statut de femme entrepreneure, font de Vivian Carter une figure féminine essentielle dans l'industrie de la musique états-unienne d'avant la période de concentration capitaliste des industries culturelles, qui verra régner Universal, Warner, Sony Music. Les transformations induites par les phénomènes d'absorption, de fusion et autres rachats ont nécessairement causé une dilution des identités culturelles afro-américaines. Dans son activité de label, Vee-Jay subit l'influence d'un entrepreneur redoutable dès 1954 : Ewart Abner. Cependant, sa vision productiviste et hyper-ambitieuse (il souhaite une maison de disque couvrant tous les genres, *a full line label*¹⁹²) pour Vee-Jay lui valent des tensions croissantes avec les époux Carter-Bracken, avant même que la licence obtenue pour distribuer les Beatles aux États-Unis ne précipite l'affaire au point de non-retour en 1965¹⁹³. Si Ewart Abner fut partie prenante du naufrage de Vee-Jay, on ne peut lui retirer d'avoir eu une vision entrepreneuriale. Abner, en bon stratège, crée dès 1963 le label Constellation et emmène avec lui deux artistes du label Vee-Jay : Gene Chandler¹⁹⁴ et Dee Clark¹⁹⁵.

Aux côtés de cet homme d'affaires avisé, on trouve un personnage dont l'importance n'est pas moindre, il s'agit de Calvin Carter, responsable A&R¹⁹⁶ pour Vee-Jay Records. Et ce n'est pas un hasard si le livre *Chicago Soul* de Robert Pruter s'ouvre sur la disparition de ce personnage¹⁹⁷. Robert Pruter relate dans la préface à son propre ouvrage qu'à son décès en 1986, malgré le rôle déterminant qu'il joua pour la musique chicogoane et même à l'échelle des États-Unis, Calvin Carter était absolument oublié. Même le *Chicago Defender* ne publia pas la moindre ligne sur sa disparition, Robert Pruter corrélant cela avec la disparition de la *Chicago Soul*¹⁹⁸. Si en dénotant l'irrévérence, un jugement s'instaure, on ne peut que constater le manque d'égard, peut-être même la dette de la musique post-soul (après 1975) envers la *Chicago Soul*.

¹⁹² Peter Margasak, "Beyond the Blues," *Chicago Reader*, February 13, 1997, <http://chicago-reader.com/music/beyond-the-blues/>.

¹⁹³ Pruter, *Chicago soul*, 42-45.

¹⁹⁴ Le succès de *Duke of Earl* (1962) repose essentiellement sur son motif *Doo-Wop* très en vogue au début de la décennie 1960. Il n'incarne pas réellement l'essence de la *Soul Music*.

¹⁹⁵ Robert Pruter, *The Blackwell Guide to Soul Recordings* (Oxford, UK ; Cambridge, Mass. : Blackwell Publishers, 1993), <http://archive.org/details/blackwellguideto00prut>, 183.

¹⁹⁶ Artists & Répertoire : il s'agit d'un service, qui, au sein d'un label, est chargé de la prospection pour contractualiser de nouveaux artistes jugés prometteurs.

Voir : <https://www.berklee.edu/careers/roles/ar-representative>

¹⁹⁷ Pruter, *Chicago soul*, xi.

¹⁹⁸ Robert Pruter, *Chicago soul* (Urbana: University of Illinois Press, 1992, 1992), xi-xii.

C'est là un argument décisif de la richesse du capital culturel produit par des entrepreneurs qui, il faut le souligner, étaient indépendants. Adam Green précise qu'à l'exception de Vee-Jay, il n'existait guère que de très rares entreprises du disque dirigées par des Afro-Américains dans l'après-guerre. C'est le cas de Peacock Records à Houston, Texas¹⁹⁹, qui possédait notamment une subdivision, Duke Records. Ces indépendants, prenant des risques financiers pour faire vivre la musique au sein de la ville, façonnent la vie culturelle, en agissant comme des passeurs, mais aussi en proposant un lieu de sociabilité, puisque l'entreprise était d'abord un disquaire ayant pignon sur rue. Pour Mark Guarino, considérant le rayonnement socio-culturel de Vee-Jay comme entreprise musicale à travers les États-Unis et dans le monde entier, il est injuste que son rôle soit ramené à une « simple note de bas de page », quand Motown Record ou Stax Records ont fait l'objet de dizaines de monographies ethnomusicologiques. Vee-Jay était éminemment chicagoois, par son catalogue composite de 78 tours, 45 tours et 33 tours vinyles, il ressemblait à cette mosaïque cosmopolite qu'incarnait la ville. Bien qu'il reste tout à écrire sur Vee-Jay, il existe un matériau numérique disponible hébergé par l'initiative Internet Archive, issu d'une initiative privée de l'entreprise de numérisation spécialisée dans les sources sonores, George Blood²⁰⁰. Une série documentaire produite par l'American Archive of Public Broadcasting, intitulée *Record Row: Cradle of Rhythm & Blues* et diffusée le 21 février 1997 a tenté de reconstruire cette avenue d'entrepreneurs indépendants de la musique, en collectant des témoignages²⁰¹. Aventure commerciale dont nous nous devons de rappeler qu'elle rencontra, même pour une période limitée (1950-1965) un franc succès commercial et culturel, engendrant de multiples influences et s'imposant comme un modèle de *Black entrepreneurship* dans le paysage de l'industrie musicale états-unienne. Ce faisant, elle se donnait comme modèle, inspirant de multiples villes de musique à répliquer ses façons de produire de la musique à l'ère de la culture de masse.

Enfin, une autre étape de circulation commerciale est à relever, dans toute son ironie : Motown réédita sous forme de licence d'exploitation commerciale (*product licen-*

¹⁹⁹ Green, *Selling the race*, 80.

²⁰⁰ *78rpm Records Digitized by George Blood, L.P.*, 78rpm, 359,769 vols., The Great 78 Project, Archive.org, accessed September 8, 2022, <https://archive.org/details/georgeblood>.

²⁰¹ "Record Row."

sing) des compilations des grandes époques de Vee-Jay Records. Ce qui permet d'affirmer que l'influence de Detroit, de manière concomitante et a posteriori, semble avoir profité de la richesse musicale de la *Chicago Soul* et des labels de la Record Row. La réciproque est en revanche loin d'être assurée, ce qui explique que les productions de la Record Row soient encore aujourd'hui négligées, sinon occultées. Et si les rééditions sous licence de Vee-Jay par Motown permettent une continuité de commercialisation et d'effort mémoriel, elles n'en brouillent pas moins l'identité chicogoane, en la reléguant à l'arrière-plan.

2.5. Chicago et Detroit : convergences et divergences musicales

Paradoxalement à cette situation urbaine de grande précarité pour les Afro-Américains, se construisent des manières d'être, des manières d'exprimer. Dans le sillage d'Adam Green (dont la chronologie étudiée est celle qui précède le présent travail sur l'aire géographique chicogoane : 1940-1955), il peut être amplement démontré que non seulement, les environnements urbains ont structuré un nouveau rapport des communautés Noires à la musique, mais aussi que la musique était probablement le véhicule privilégié du changement vers une plus grande acceptation des Afro-Américains, lorsqu'on touche à la question des Droits civiques et de la reconnaissance des minorités :

In the case of Chicago, black music provides crucial opportunities to consider how notions of race community in the broadest sense change for black folk, as much as establish the resilience of their identities²⁰².

D'après Adam Green, citant lui-même LeRoi Jones (plus tard sous le nom d'Amiri Baraka), la question de la musique urbaine noire devrait être abordée en tant que « champ de négociation » (« *a field of negotiation* »)²⁰³. Si la période 1940 et 1950 constitua un pivot, toujours selon Adam Green, notre hypothèse est que la période 1960-1975 résume l'âge d'or de la *Chicago Soul* et, comme on le verra par la suite, jusqu'aux altérations stylistiques à venir (*Hip-hop* et l'ensemble des *crossover genres*). La date de 1975, pour de nombreuses aventures dans le disque et le management de carrières artistiques, se termine dans des circonstances analogues pour Stax comme pour Motown et bien d'autres labels : une banqueroute, suivie ou non d'un rachat par un label en meilleure santé financière, souvent d'envergure nationale, voire internationale. Par ailleurs, s'il apparaît anachronique dans le cas présent de parler de *majors*, la plupart des grandes sociétés d'édition de phonogrammes qui rachetaient les catalogues ou payaient une licence d'exploitation allaient devenir ces acteurs oligopolistiques après 1990.

Puisque 1975 marque un déclin pour la musique Soul de Chicago comme pour celle de Detroit, il nous apparaît nécessaire d'en exposer les points de convergence, mais aussi ce qui les sépare. En effet, les deux villes sont géographiquement proches et de nature

²⁰² Green, *Selling the race*, 52.

²⁰³ Green.

industrielle. Mais plus encore, elles incarnent deux destinations de choix pour les Afro-américains du Sud dans l'après-guerre.

Au-delà de l'attrait pour de meilleures conditions de vie promises par l'industrie du Nord, il faut mentionner, peut-être plus à la marge, l'attrait spécifique des musiciens et comédiens pour ces villes dont les scènes nocturnes forment des réseaux déjà fort bien organisés. Ainsi que le note Andrew Diamond, ces véritables circuits offraient une facilitation remarquable, là où dans le cas du Sud tout ne semblait que précarité et débrouille :

If talented blues musicians could scrape together an existence in the South, northern cities like Chicago and Detroit offered scores of clubs to play in, black-appeal radio stations with renowned disc jockeys, record labels that could transform recording sessions into national hits and bigger paychecks.²⁰⁴

Ainsi, on voit ici se dessiner la transformation à la fois économique et culturelle de la performance musicale : d'enregistrement local en studio, avec ses manières de faire, ses particularités stylistiques régionales, elle devient œuvre nationale, du fait de sa reproduction (disques, bandes, cassettes) et sa diffusion (radiophonique, dans une moindre mesure télévisuelle) massives.

Une exploration de corpus de presse du *Chicago Defender* et du *Chicago Tribune* a révélé le contraste saisissant entre une "manière locale" de créer le *Blues* et la diffusion inter-états d'une musique africaine-américaine délibérément *Pop* : celle de la Motown de Detroit²⁰⁵. Comme le baptise le fronton de cette modeste maison de disque, également lieu exigu où se déroulent d'improbable séances d'enregistrement en studio (le « snakepit », une cave remplie de câbles figurant comme autant de serpents), « Hitsville USA » : pour forcer le trait, ici sont produites au kilomètre des bandes de tubes pop qui vont rassembler publics noir et blanc. En marge de la politique fédérale, les *Races Relations* se modulent également en musique et par l'entreprise commerciale. Un groupe de

²⁰⁴ Diamond, *Chicago on the Make*, 118.

²⁰⁵ Nous n'avons ni pu définir une méthode exploratoire pour ce corpus de 33 articles du *Chicago Defender* et 25 articles du *Chicago Tribune*, ni pu formuler une interprétation définitive et probante. Il s'agit donc ici d'une interprétation partielle et intuitive des articles consultés.

musiciens chevronnés issus de la scène jazz de Detroit y enregistrent (dans le jargon musical, « *cut* »²⁰⁶) un nombre incalculable de morceaux : les Detroit Funk Brothers. L’avalanche de disques microsillons 45 tours touche le monde entier : dès lors, comment les traditions locales s’accommodent de cette lame de fond pop inédite dans la musique africaine-américaine ? La réponse nous est donnée en partie au travers des rubriques musicales du *Chicago Defender* et, à plus forte raison, du *Chicago Tribune* : elles coexistent, mais les comptes rendus de scènes de concert font clairement apparaître les aspects dominants de cette musique à la force de vente exceptionnelle : les scènes fameuses de Chicago, comme le High Chaparral (évoqué par le musicien Ric Powell comme un haut lieu nocturne de musique noire)²⁰⁷, voient déferler les artistes et les « revues » de la Motown. Ce concept même de « revue », emprunté aux traditions des nuits de spectacle parisiennes, est constitutif du modèle commercial africain-américain du début et jusqu’au milieu des années 1960 : une écurie entière d’artistes défile durant des concerts, interprétant à tour de rôle leurs « tubes ». À l’échelon local chicogoan, une telle formule n’est pas du domaine de l’envisageable. La logique reste celle des réseaux d’affinités, renforcés souvent par des parcours scolaires ou par la fréquentation de clubs. Les groupes sont le fruit de rencontres artistiques, ils ne sont pas artificiels et calculés comme chez Motown. Pourtant, l’artiste Fontella Bass a relaté que son succès *Rescue Me* a toujours été perçu comme un *hit* du label de Detroit Motown. Avec une facétie non dissimulée elle évoque la confusion et la bienveillante compétition entre *Chi-Town* et *Mo-Town* :

A lot of people thought *Rescue Me* for years was a Motown song, because it was so up. But it was really a Chicago song. And we used to argue about the Motown and Chicago... and the Motown... and Chicago, you know? We both stole from one another so... [laughs]²⁰⁸

Robert Pruter relève pour sa part des formes d’emprunts précoces de Detroit à Chicago, tel que l’arrangement de fanfare du hit de Jackie Ross paru chez Chess en 1964, *Selfish One*. En effet, Motown inclut un arrangement introductif de cuivres similaire dans

²⁰⁶ Nous utilisons ici à dessein l’expression musicale *to cut*, qui se rapporte à la manière, originale, de couper les bandes sonores pour en pratiquer le montage. Aujourd’hui, substantivé, le *cut* désigne dans le jargon musical, particulièrement afro-américain, le fait de réaliser un enregistrement. Passé dans le vocabulaire du *DJing* et des platines, il désigne la quête du son parfait en travaillant différents matériaux sonores, en combinant et recomposant.

²⁰⁷ Donny Hathaway | Interview with Ric Powell Part 1, 2021,

<https://www.youtube.com/watch?v=o0dRvoWbPqs>.

²⁰⁸ Interview de Fontella Bass, in “Record Row.”

un morceau d'Edwin Starr paru en 1966, *Stop Her on Sight*²⁰⁹. Cependant, il faut souligner avec Robert Pruter le peu d'égard de la littérature spécialisée ou académique pour la *Chicago Soul*. Ainsi, en date de 1992, l'auteur relève que déjà cinq monographies ont été consacrées au phénomène Motown, deux sur la *Memphis Soul* (notamment le livre de Peter Guralnick), un sur la *Soul Music* de Philadelphia (également connue sous le surnom générique de "Philly Sound" ou T.S.O.P.²¹⁰, tandis qu'aucune ne s'est attachée à relater l'histoire du disque à Chicago²¹¹.

Par ailleurs, si les modalités de représentation et de commercialisation des artistes diffèrent amplement, il n'en reste pas moins que le cœur mis à l'ouvrage pour "vendre l'Afro-américain" (en écho au *Selling the Race* d'Adam Green) fait appel à un entrepreneuriat scrupuleux. Aussi, pour souligner la différence avec Motown, née ex-nihilo, les artistes chicogoans ont pu se voir publiés sur des labels les insérant dans une filiation, sorte de suite logique, comme ce fut le cas avec Atlantic Records des frères Ahmet et Nesuhi Ertegün (également issus d'une diaspora, turque en l'occurrence). C'est d'ailleurs à Jerry Wexler, lors de son passage au très influent Billboard que l'on doit le glissement sémantique dès 1949 de *Race Music*, que Nick Tosches date de 1923²¹² vers l'appellation *Rhythm and Blues*, certes générique, mais qui depuis a fait date²¹³. Nick Tosches attribue à Ralph S. Peer, producteur pour Okeh Records²¹⁴, l'appellation commerciale de *Race Music* aux environs de 1920²¹⁵. À ce propos, le passage de Jerry Wexler par plusieurs métiers de l'industrie musicale lui donne une perception plus large et une intelligence d'entreprise. Preuve en est que Jerry Wexler sera ultérieurement engagé par les frères Ertegün dans le label Atlantic à New York. Bien que le marché de la musique afro-américaine intègre souvent d'autres citoyens diasporiques (majoritairement d'origine juive ashkénaze)²¹⁶, pour Adam Green, il est assez clair que c'est précisément l'influence de

²⁰⁹ Pruter, *Chicago soul*, 105.

²¹⁰ The Sound of Philadelphia.

²¹¹ Pruter, *Chicago soul*, xiv-xv.

²¹² Nick Tosches, *Where Dead Voices Gather*, 1st ed (Boston: Little, Brown, 2001), 36.

²¹³ Guralnick, *Sweet Soul Music*, 16.

²¹⁴ Cette firme fondée en 1916 par Otto Heinemann (1876-1965), filiale de Columbia dès 1926, fut une pionnière des Race Records, ouvrant deux succursales dédiées à l'enregistrement : un studio à New York, l'autre à Chicago.

²¹⁵ Alan/ Thompson Leeds and Ahmir Questlove (FRW), *There Was a Time: James Brown, the Chitlin Circuit, and Me*, 2020.

²¹⁶ Le partenariat entre Juifs Américains originaires d'Europe de l'Est (le Yiddishland) et Afro-américains apparaît à l'époque du swing et traverse l'histoire de l'industrie de la musique afro-américaine. Nous n'avons pas retenu cet aspect dans cette recherche.

l'entrepreneuriat noir chicogoan qui permet d'évacuer le vocabulaire racial du domaine de la production musicale²¹⁷.

Enfin, n'oublions pas les cas de transfuges, comme ce fut le cas pour l'entrepreneur Ewart Abner, qui après le naufrage de Vee-Jay trouva une nouvelle occupation professionnelle en devenant directeur de l'international chez Motown, avant que son directeur et fondateur Berry Gordy ne lui confie la gestion de carrières des fers de lance de la maison de disques surnommée *Hitsville USA* : Marvin Gaye, Diana Ross and the Supremes, the Temptations, Smokey Robinson and the Miracles, the Four Tops, Stevie Wonder et the Jackson Five. Qui plus est, il est nommé et promu président de Motown de 1973 à 1975. Mais il s'agit là du début de choix hasardeux de Motown, qui souhaite implanter son activité à Los Angeles (avec la succursale restée vaine Mo-West), qui préfigure sa faillite jusque-là impensable. Enfin, Ewart Abner sera manager privé pour Stevie Wonder jusqu'en 1985²¹⁸. La rapide succession de ces différentes responsabilités met en exergue les capacités du *self-made man* afro-américain à redoubler d'ambition : des parcours de vie qui s'inscrivent dans une pleine appropriation des outils de production et des biens d'une société d'abondance capitaliste.

3. Imaginaires urbains et transformations culturelles

3.1. *Sweet Home Chicago* : un imaginaire fantasmé dans et hors la ville

Comme nous le mentionnions en introduction, l'hymne *Sweet Home Chicago* (1937), a acquis une notoriété (internationale, depuis) telle que la formule a valeur d'étendard. Robert Johnson semble jouer avec les toponymes de ville qu'il a en tête, dans une sorte de fantaisie où tous les lieux semblent prétexte, évoquant dans le même vers Chicago et la Californie : "*Back to the land of California, to my sweet home Chicago*". Il est aussi fait allusion à la ville de Des Moines, Iowa : "*I'm goin' to California, from there to*

²¹⁷ Green, *Selling the race*, 90.

²¹⁸ "Motown Figure Ewart G. Abner Jr. Dies," *Washington Post*, accessed June 14, 2022, <https://www.washingtonpost.com/archive/local/1998/01/07/motown-figure-ewart-g-abner-jr-dies/e1e52885-be3f-43fb-a686-0c371cae3a3e/>.

Des Moines, Iowa'y".²¹⁹ Si l'enchaînement de ces localités peut sembler hasardeux, Robert Johnson indique clairement un désir de rejoindre deux villes situées dans deux états respectifs du Midwest : l'Illinois et l'Iowa. Chez ce troubadour de l'âge d'or du *Blues* du Delta (que l'on tient pour originel), dont la disparition dans des circonstances troubles a nourri une aura légendaire, on perçoit le motif de la migration, sinon de l'exil, en invitant sa partenaire à partir à ses côtés ("*Oh, baby don't you want to go?*"). Le fait même que le titre de la composition *Sweet Home Chicago* nomme la ville, et de manière laudative, l'érige en un véritable lieu commun culturel, autant qu'en un standard du genre *Blues*.

Ainsi, contrairement à Robert Johnson dont la courte vie de musicien errant se joua entièrement dans le Mississippi (à l'exception de séances d'enregistrement improvisées au Texas), beaucoup de ces bardes vont prendre le train (au sens propre comme au figuré) de la migration pour les villes du Midwest et du Nord. On note parmi les grands ménestrels de la première période du *Blues* de Chicago, fraîchement importé du Mississippi, des noms de déracinés tels que : Sonny Boy Williamson (natif du Tennessee), JB Lenoir, Elmore James (natifs de l'État du Mississippi), Big Maceo (natif de Georgie), Big Bill Broonzy (natif du Mississippi), Memphis Slim (comme l'indique son nom, de Memphis, Tennessee)... C'est cette génération de musiciens afro-américains qui, d'une part, achève la période des *Race Records*, d'autre part pose les fondamentaux du *Blues* à travers une grammaire musicale déracinée, permettant aux futures générations de développer *Rhythm and Blues* et *Soul Music*. Cette première génération de musiciens afro-américains, avec pour seul instrument une guitare à cordes d'acier et parfois un harmonica, est encore soumise à la bonne volonté des Blancs d'enregistrer de la *Race Music*. C'est exactement cette tendance que les acteurs Afro-américains du *Rhythm and Blues* puis de la *Soul Music* de Chicago vont renverser, comme nous allons le voir, en créant les conditions de nouveaux rapports sociaux, économiques et culturels.

Ainsi, les prémices d'une nouvelle classe entrepreneuriale noire sont posés dans la période qui précède, celle de l'âge d'or du jazz (1940-1955). Analysant cette période de construction d'une identité sociale et musicale, Adam Green estime que c'est spécifique-

²¹⁹ Robert Johnson, *The Complete Recordings* (Heemstede, Paris: Sony music entertainment international, 1996).

ment dans le contexte post-Dépression que se développe un lien entre productions culturelles vernaculaires et la classe émergente d'entrepreneurs, notamment dans le cas du saxophoniste Louis Jordan (1908-1975)²²⁰. Jordan constitue d'ailleurs un maillon entre jazz et musique *Rhythm and Blues* plus commerciale, et en un sens plus vulgaire, au sens de populaire²²¹. L'accusation de trahison du jazz pour jouer une musique commerciale est un motif poursuivi jusqu'à aujourd'hui. Le clivage s'efface pourtant, ou du moins se dilue sur la scène chicogoane. Comme dans le cas de Detroit, des musiciens formés au jazz, viennent (parfois par nécessité professionnelle) à jouer du *Blues*, de la *Soul Music*, du *Rhythm and Blues*.

En réalité, nombre de musiciens typiques de l'ère *Blues* de Chicago ne sont pas natifs de cette ville : Mahalia Jackson, Muddy Waters, Chuck Berry, Jerry Butler (représentant à lui seul un grand pan de l'héritage gospel de la *Chicago Soul*), sont autant de noms qui ont migré depuis le Sud ségrégationniste²²². Leurs aînés avaient préparé durant les premières décennies du XX^e siècle cet environnement musical très particulier, où la préservation tout comme la continuation des motifs musicaux apportés du Sud natif étaient requis. Ce principe était même endossé par les clients des *dance halls*, qui modèlent ainsi un horizon d'attente culturelle²²³

3.2. Un contexte culturel favorable (1955-1965) : éclosion des radios et des Disc-Jockeys afro-américains

Les historiographies d'Adam Green et de Derek Vaillant constituent le préalable indispensable pour mieux appréhender la période abordée. En effet, davantage focalisés sur la période 1930-1955, leurs travaux mettent en lumière un certain nombre d'éléments constituant des faisceaux d'indices sur la vie musicale à Chicago. C'est ainsi qu'un bref retour en arrière de notre période abordée permet de mieux saisir sur quel terreau fertile a pu prospérer l'identité forte de la *Chicago Soul*. Ainsi, Adam Green souligne la mutation des pratiques musicales, qui permet aux musiciens d'échapper aux milieux interlopes en professionnalisant leur parcours grâce à l'antenne locale de l'*American Federation of*

²²⁰ Green, *Selling the race*, 70.

²²¹ Green, 66-68.

²²² À l'inverse, il existe un nombre remarquable d'artistes afro-américains natifs de Chicago, mais dont la carrière a débuté et s'est poursuivie ailleurs : Quincy Jones, Etta James, Oscar Brown Jr,...

²²³ Levine, *Black Culture and Black Consciousness*, 224.

Musicians, via le Local 208²²⁴. L'apport de Vaillant est déterminant pour souligner l'unicité de Chicago (aux côtés de Paris, à laquelle il la compare dans son approche analytique) comme ville pionnière de la programmation et de la démocratisation des ondes radiophoniques. Cependant, dès 1966 déjà, LeRoi Jones reflétait le rôle prépondérant de la radio-phonie et de la commercialisation à grande échelle de phonogrammes (vinyes, bandes) concomitante des migrations Sud/Nord :

The move by the Negroes into the new black cities of the North (South Side Chicago, Harlem, Detroit, etc.) affected Negro Music in a great many ways. Classic blues became popular in the larger Northern theaters and with singers, especially after the coming of radio and "Race records" (these were commercial recordings aimed strictly for the Negro market).²²⁵

Ainsi, LeRoi Jones désigne sans équivoque les deux modes de reproductibilité qui ont permis le développement de la musique afro-américaine dans les métropoles industrielles du Nord des États-Unis et accéléré sa diffusion.

Pour mettre en lumière la réflexivité entre compositeurs et les agents culturels que sont les « radio DJs », nous mobilisons l'exemple de Donny Hathaway. Citant la pochette du disque de Donny Hathaway (dont le texte de présentation est rédigé par Ric Powell lui-même), illustre génie musical chicogoan, Oliver Wang rappelle l'origine de la formule qui tient lieu de titre : *Everything is Everything*. Il s'agit là d'une expression très imagée afro-américaine, typique de Chicago (« tout va bien », « tout se passe comme prévu » ou encore « les choses sont ce qu'elles sont »), que l'on doit au DJ Herb Kent sur la station radio WVON (AM 1450, sise dans la très symbolique Chicago Tower), dite « Voice of the Negro », qui ponctuait ses programmes de la sorte²²⁶. À l'instar d'Al Benson, Herb Kent est natif de Bronzeville. Il se distingue en outre par le fait qu'il a officié pas moins de 70 ans à la radio, un record mondial²²⁷ Andrew Diamond souligne que cette double

²²⁴ Green, *Selling the race*, 72-73.

²²⁵ LeRoi Jones, "Blues, Jazz and the Negro" in Franklin et al., *The American Negro reference book*, 761.

²²⁶ "Everything Is Everything' Showcased Donny Hathaway's Never-Ending Genius — Vinyl Me, Please," accessed April 23, 2021, <http://magazine.vinylmeplease.com/magazine/donny-hathaway-liner-notes/>.

²²⁷ Dawn Rhodes, "Herb Kent, Legendary Chicago Radio Personality, Dies at 88," *chicagotribune.com*, accessed March 21, 2022, <https://www.chicagotribune.com/news/breaking/ct-herb-kent-obit-20161023-story.html>.

compétence d'*entertainer* et d'entrepreneur était particulière aux migrants afro-américains venus du Sud²²⁸. Comme nous avons pu le souligner précédemment, il existait dans les ghettos une petite élite, à laquelle on peut assigner ces entrepreneurs accomplis. La convergence de parcours fait que des acteurs du disque, en les personnes des frères Leonard et Phil Chess, fondateurs de Chess Records, acquièrent WVON en 1963. La radio changera son slogan pour le plus politiquement correct « The Voice of the Nation ».

Le local 208²²⁹, comme nous l'avons vu plus haut, stabilise et professionnalise les trajectoires musicales individuelles. Elle est concomitante d'un développement des usages radiophoniques dont Chicago, au même titre que Paris, est une ville pionnière, comme l'a montré Derek Vaillant : la radio de Chicago produit alors une caste blanche hégémonique²³⁰. Mais Derek Vaillant nous montre que, sur la période 1920-1935, c'est une domination du « Sound of Whiteness » qui s'exerce et le Blanc ne s'accommode que du Noir racialisé : encore une fois, une combinaison d'acteurs pluri-diasporiques, ouvre la voie à la communauté africaine-américaine, via le propriétaire de la radio WSBC, Joseph Silverstein. Silverstein, fondateur en 1929 de cette radio, sensible à la représentation des minorités et devant l'évidence de la nature profondément africaine de la population chicogoane, invite l'éditorialiste du *Chicago Defender* Jack L. Cooper à intervenir sur ses ondes dans *The All-Negro Hour*. Notons à ce propos avec Derek Vaillant que c'est l'action de la Negro Civic League qui permet en 1928 de persuader Joseph Silverstein de permettre à des Noirs de s'exprimer sur les ondes pour les Noirs. En quelque sorte, il est la pierre angulaire, celle qui préparera le terrain au mythique Herb Kent et qui, partant, donnera tout son sens ainsi qu'une portée symbolique à la devise de cette radio : "The Voice of the Negro"²³¹. *The All-Negro Hour*, pour sa part, via la voix de Cooper, est un véritable appel d'air quant à l'emploi de Noirs dans les radios²³². D'après Adam Green, aucun Noir ne travaillait à la radio chicogoane avant lui²³³. Néanmoins, l'approche de Jack L. Cooper, en termes de programmation, reste peu aventureuse : s'y côtoient le *Jazz*, le *Gospel* et la musique classique européenne²³⁴.

²²⁸ Diamond, *Chicago on the Make*, 120.

²²⁹ Green, *Selling the race*, 118.

²³⁰ Derek Vaillant, "Sounds of Whiteness: Local Radio, Racial Formation, and Public Culture in Chicago, 1921-1935," *American Quarterly* 54, no. 1 (2002): 25-66, <https://doi.org/10.1353/aq.2002.0009>.

²³¹ Green, *Selling the race*, 38.

²³² Christopher H. Sterling, *Encyclopedia of Radio 3-Volume Set* (Routledge, 2004).

²³³ Green, *Selling the race*, 55.

²³⁴ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 198.

C'est vraisemblablement à Al Benson (né Arthur Bernard Leaner, 1908-1978) que l'on doit la médiation de « nouveaux sons » dans la décennie 1950, étendard qui sera repris avec bonne humeur par l'immortel Herb Kent dans les années 1960 et 1970, dont la longévité sur les ondes est un record mondial ("*the longest-running DJ in the history of radio*")²³⁵. Leur aisance orale, largement propulsée par le recours aux expressions vernaculaires, apparaît comme une véritable marque de fabrique (des accroches telles que "*Everything is Everything*", "*This is your old Swingmaster Al Benson*"...) ²³⁶ On peut donc affirmer que Al Benson incarne un modèle de référence (*role model*) dès les années 1950, dont l'influence sur les habitudes culturelles a été considérable. La décennie 1960 le consacre définitivement comme une voix majeure afro-américaine, à Chicago et au-delà, à la fois comme personnalité médiatique chicogoane, mais aussi pour son implication dans la défense des Droits civiques. On retient de lui sur cet aspect, qu'il sut faire pression sur le milieu de la nuit pour faire entrer des Noirs dans les clubs, mais aussi qu'il aurait fait personnellement affréter un avion privé pour livrer plusieurs milliers de copies du Bill of Rights en 1956 dans le Mississippi²³⁷.

Cependant, le rôle et l'influence d'Al Benson dépassent largement son aura de disc-jockey fondateur d'une identité sonore chicogoane reposant tant sur sa prestance que sur une élocution truculente et facétieuse. C'est cette dernière que les Noirs des faubourgs du South Side, allaient pouvoir reconnaître et à laquelle ils allaient pouvoir s'identifier. C'est l'inverse de son compère Jack L. Cooper (ancien éditorialiste au *Chicago Defender*), qui usait de raffinement et d'une élocution soignée, sa fonction n'y étant probablement pas étrangère²³⁸. En effet, Al Benson allait s'imposer comme une figure culturelle majeure à Bronzeville, le quartier afro-américain du South Side, à tel point qu'il lui fut remis le titre honorifique de *Mayor of Bronzeville* en 1948. Le *commercialisme* (le fait de fonder les interactions d'une société sur le commerce) infusait dès les années 1960 la communauté Afro-Américaine qui en était jusque-là écartée car acculée aux emplois les moins quali-

²³⁵ "Al Benson: The Godfather of Chicago Black Radio," *Media Burn Archive* (blog), accessed June 14, 2022, <https://mediaburn.org/video/al-benson-the-godfather-of-chicago-black-radio/>.

²³⁶ Green, *Selling the race*, 87-88.

²³⁷ Nous n'avons pas pu retrouver la source de cette allégation largement répétée, d'où l'usage du conditionnel.

²³⁸ Green, *Selling the race*, 84.

fiés. Aussi, la personnalité de Benson est un avatar de ce *Black entrepreneurship* chicagoois : cumulant une expérience de pasteur (*minister*) dans une congrégation dans les années 1940, c'est à ce titre qu'il est introduit par la station de radio indépendante WGES en 1945. La mutation d'Al Benson est rapide : il s'éloigne du répertoire d'église pour s'acculturer à la musique profane incarnée par le *Blues*, augmentant son temps d'antenne à plus de dix heures quotidiennes en 1948. Pour ne rien perdre de ce qui constitue son sens des affaires, il est établi qu'Al Benson percevait des rémunérations de la part de Chess Records et Vee-Jay Records afin qu'il assure la diffusion des disques de leurs catalogues respectifs. Cette pratique vaut à Al Benson des accusations à la limite de la corruption²³⁹. Néanmoins, cette pratique n'a rien d'exceptionnelle : dans l'industrie musicale, c'est ce que l'on nomme la *payola*. Elle est pourtant juridiquement sanctionnée et fait l'objet de l'attention de la Federal Communications Commission (FCC) en vertu des *Sponsorship Identification Rules*, qui précisent que tout partenariat commercial à visée publicitaire doit faire l'objet d'un message d'avertissement (*disclaimer*)²⁴⁰.

Nous avons évoqué Herb Kent, influencé lui-même par Al Benson, dont le goût pour les expressions argotiques étaient la signature, mais le tableau ne serait pas complet si nous ne parlions pas de Don Cornelius (1936-2012), un autre disc-jockey des ondes radiophoniques, dont la renommée nationale et internationale sera assurée par l'illustre émission de la culture afro-américaine : *Soul Train*. La longévité exceptionnelle de ce programme, ainsi que son aura culturelle inséparable d'une image d'Épinal de la culture Afro-américaine des années 1970, en font une véritable institution. Don Cornelius, né à Bronzeville, employé comme disc-jockey sur la station WVON des frères Chess, est l'incarnation même de la musique afro-américaine sur le petit écran dès 1967. *Soul Train*, diffusée sur le réseau WCIU-TV à Chicago, cumule plus de 1000 émissions enregistrées, un record pour un segment musical précis et un succès incontestable. Son slogan, "*The Hippest Trip in America*" traduit bien l'aspiration aux courants musicaux populaires les plus actuels, avec néanmoins une forme de fierté culturelle propre aux Afro-américains (le branché, *hip*, est une figure imposée, jusqu'aux courants et métadiscours qui nous sont les plus contemporains). Le *hip*, associé au *hipster* (et son double, le *trickster*, apparu

²³⁹ Adolph Slaughter, "Al Benson Denies 'Payola' Charges," *Daily Defender*, 1960, A1. Cf. article reproduit en annexe II.

²⁴⁰ "Payola and Sponsorship Identification - SPONSID," Federal Communications Commission, accessed July 1, 2022, <https://www.fcc.gov/enforcement/orders/1835>.

directement dans l'ère post-esclavage), né dans le jazz des années 1940, ou encore le *hepcat*, est une figure de la sous-culture afro-américaine, qui se nourrit d'un argot spécifique, d'usages de stupéfiants, de façons de se vêtir – les fameux *zoot suits*, de sexualité libre et d'humour sarcastique. Le *hip*, ainsi transposé dans le monde post-Mouvement des droits civiques, est la revendication culturelle et sociale qui renvoie dos-à-dos le statut de citoyen de seconde zone et de discriminé. Dès 1971, *Soul Train* est produite depuis Los Angeles, tandis qu'un système de syndication permet de diffuser le programme sur plusieurs réseaux télévisuels des États-Unis et cela de façon concomitante²⁴¹.

Ce que *Soul Train* nous enseigne, c'est qu'elle est une manifestation culturelle de la *blackness* alors inédite à la télévision, en tant qu'elle était imaginée et produite par des Noirs américains, dont l'instigateur principal, Don Cornelius, était viscéralement chicagoois. Touche-à-tout, puis disc-jockey formé à l'école de Herb Kent et Al Benson, natif du South Side et engagé activement dans le Mouvement pour les droits civiques, Don Cornelius a laissé une empreinte chicagooise durable dans l'histoire des Afro-Américains et de manière plus large, sur la culture populaire américaine dans son entièreté. Partant, elle témoigne d'une démarche émancipatrice particulièrement réussie, à la longévité (1971-2006, soit 35 années) et à la portée toutes deux exceptionnelles. Elle fait également entrer en scène – en associant scènes de performance musicale et scènes uniquement dansées – une multitude de sensibilités au fil de son existence, introduisant des variétés de métarécits, qui sont la résultante des différentes manières de vivre et d'exprimer l'africanité aux États-Unis : *Funk*, *Disco*, *Synth Funk*, *Hip-hop*. Non exclusive, l'émission *Soul Train* sut aussi donner une place aux artistes blancs produisant une *Soul music* : Don Cornelius introduisit, entre autres, Michael McDonald, Average White Band, et même David Bowie.

²⁴¹ Christine Acham, *Revolution Televised: Prime Time and the Struggle for Black Power* (Minneapolis (Minn.): University of Minnesota Press, 2004).

Empruntant la voie ouverte par le “père” de la médiation musicale contemporaine, Johnny Otis²⁴² et son programme télévisé *The Johnny Otis Show*²⁴³, pionnier de la démocratisation d’une musique populaire qui abolit la *color line*, la plupart des entrepreneurs musicaux ont eux aussi la fonction de disc-jockey bien en exergue dans leur curriculum vitae. Ainsi, la multiplicité des facettes d’une *Black Metropolis* n’a d’égal que la multiplicité des compétences de ses acteurs culturels et économiques.

3.3. Une transformation socio-culturelle et économique : rôle de l’Église et professionnalisation des musiciens de la *Chicago Soul*

Dans un premier temps, il faut relever les chiffres fournis en 1945 par St Clair Drake et Horace Cayton²⁴⁴, empruntés eux-mêmes à un mémoire rédigé en 1939 par une étudiante de Cayton, Estelle Hill Scott²⁴⁵. Ce projet d’études fut réalisé sous les auspices de la Work Projects Administration. Le tableau dressé par Scott entend traiter de la répartition des métiers valorisants (*clean jobs*) en 1930. On constate à la lecture de ces données que la profession de musicien est bien représentée, avec 10% d’emploi pour les hommes (525 individus) et 7% pour les femmes (205 individus). Ce peu d’écart dans la mixité est par ailleurs remarquable.

En marge de cette présentation du contexte qui servira de terreau fertile à l’expression musicale afro-américaine du Mouvement des droits civiques et dans son après immédiat, nous voulons souligner la place accordée aux femmes afro-américaines dans ce contexte de déploiement de la musique noire à Chicago au tournant de la moitié du XX^e siècle. Ce préalable historique va servir de catalyseur pour la *Chicago Soul* des années 1960 et 1970.

²⁴² Identifié comme un acteur majeur de l’éclosion du *Rhythm & Blues*, Johnny Otis (1921-201), né John Alexander Veliotes, est un Américain d’origine grecque, ayant grandi dans un quartier afro-américain. En tant que Gréco-Américain, il s’identifiait à la culture afro-américaine. Il fonda et dirigea même sa propre communauté Gospel, New Landmark Community Gospel Church.

²⁴³ Elizabeth Blair, “Johnny Otis, Rhythm And Blues Pioneer, Has Died,” *NPR*, January 19, 2012, sec. The Record, <https://www.npr.org/sections/therecord/2012/01/19/145466792/johnny-otis-rhythm-and-blues-pioneer-has-died>.

²⁴⁴ Drake and Cayton, *Black Metropolis*, 220.

²⁴⁵ United States Work Projects Administration (Ill.) and Estelle Hill Scott, *Occupational Changes Among Negroes in Chicago* (The Administration, 1939), 248-249.

Il est vrai qu'en remontant le temps avant 1950, on peut souligner le peu de visibilité des musiciens professionnels noirs : leur périmètre est trop souvent cloisonné au lieu de culte et à la famille. Toutefois, il apparaît nécessaire d'évoquer deux personnalités féminines qui font exception à la tendance : Pauline James Lee et Zelma Watson-George, notamment par leur éducation exceptionnelle pour des femmes noires. Ce retour en arrière permet aussi de mieux saisir la relative parité femmes-hommes dans la musique *Rhythm and Blues* et Soul à Chicago, aussi bien parmi les interprètes que parmi les entrepreneurs du disque, comme nous avons pu le voir.

Si Chicago se caractérise très rapidement par sa capacité à s'affirmer comme ville antiségrégationniste, scellant ainsi son statut multiculturel, elle accorde en outre une place certaine, dès 1923, à une femme afro-américaine, en l'exemple de Pauline James Lee, fondatrice et présidente de la Chicago University of Music^{246,247}. Il s'agit d'une organisation privée sous contrôle de l'état. Miss James Lee représente déjà à elle seule un parcours typique migratoire : originaire de la ville de Louisiana dans le Missouri, elle arrive dans les années 1920 à Chicago²⁴⁸. Pour aider Pauline James Lee, la célèbre cantatrice *contralto* d'origine tchèque Ernestine Schumann-Heink lui cède une propriété, ainsi que le note Roger Didier dans les colonnes du *Chicago Defender* en 1922 : “[...] Mme. Ernestine Schumann-Heink had given her home for a university of music to serve the race.”²⁴⁹

Notons que le dessein de l'éducation musicale supérieure proposée à travers ce projet est de « servir la race », c'est-à-dire proposer un établissement pour les jeunes Noirs aussi exigeant et digne que ceux des Blancs. Dans sa démarche philanthropique, Ernestine Schumann-Heink avait également aidé un collaborateur de Pauline James Lee, le

²⁴⁶ Maude Roberts George, “News of the Music World,” *The Chicago Defender*, 1931, 15.

²⁴⁷ “Miss Pauline James Lee; President and Founder Chicago University of Music; 3672 Michigan Ave., Chicago, Ill.,” NYPL Digital Collections, accessed May 26, 2022, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-75a6-a3d9-e040-e00a18064a99>.

²⁴⁸ “Simms’ Blue Book and National Negro Business and Professional Directory. [Title Page],” NYPL Digital Collections, accessed July 1, 2022, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-7572-a3d9-e040-e00a18064a99>.

²⁴⁹ Roger Didier, “From Air Castle To University Of Music,” *The Chicago Defender*, 1922, 15.

compositeur DeKoven Thompson, dont la condition de porteur²⁵⁰ pour les wagons Pullman l'avait émue²⁵¹. Pour ce faire, comme cela est visible tout au long des relations judéo-américaines et afro-américaines depuis la période *post bellum* jusqu'aux années 1960, Miss Pauline James Lee reçoit la protection d'une personne sensible au sort des Noirs, elle aussi diasporique de descendance judéo-européenne, en la personne d'Ernestine Schumann-Heink (Cf. annexe I). Voici le portrait élogieux et sans détours que dresse Roger Didier dans le *Chicago Defender* daté du 5 août 1922 de Miss Pauline James Lee :

Miss Lee, whose mother was a singer and whose father was a violonist. She came from a musical family, brothers and sisters being likewise talented. She has shown talent in more than one way, the latest being in the ability to get things done. While other girls were becoming flappers, she was out beating the men at their own game. Now she's a boss of them.²⁵²

Nous remarquons que le même article la place dans une position où elle est une force nouvelle dans les « Relations interraciales » (*Race Relations*). Si notre propos peut paraître annexe, l'exemple de Miss Pauline James Lee est évocateur et représentatif d'une solide volonté pour les Afro-Américains d'être acteurs et décideurs dans l'éducation musicale. C'est ce préambule qui assoit une gestion des « Relations interraciales » propre à Chicago et donne le ton, lui conférant une avance tant dans les luttes antisexistes que dans les luttes antiracistes. L'exemple de Pauline James Lee peut apparaître anachronique et décalé (étant une musicienne classique, jouant par conséquent de la musique européenne), mais il importe de souligner que l'exercice professionnel de la musique sera une perpétuelle variable des *Race Relations*, à laquelle la *Soul Music*, notamment la *Chicago Soul*, émarginera.

Une autre femme d'importance, Zelma Watson-George, bien que native du Texas, s'inscrit pour un Bachelor Degree en sociologie à l'université de Chicago, parallèlement à des études supérieures de musique en orgue à la vicinale Northwestern University d'Evanston, avant de rejoindre un cursus vocal à l'American Conservatory of Music de

²⁵⁰ Nora Douglas Holt, "News of the Music World: Mme. Schumann-Heink Guest of South Side Musician," *The Chicago Defender*, 1922, 5.

²⁵¹ Les *Pullman Porters*, en majorité noirs, étaient asservis à porter les bagages des voyageurs, cirer les chaussures et entretenir les couchettes. Leur recrutement débute vers 1860, en privilégiant des esclaves affranchis.

²⁵² Didier, "From Air Castle To University Of Music."

Chicago²⁵³. Zelma Watson-George, outre sa double compétence de chercheuse en sciences sociales et en musicologue, fut également conseillère auprès du Président Dwight “Ike” Eisenhower. La thèse de doctorat de Zelma Watson-George²⁵⁴ est typique de l’approche de la *Negro Music* dans l’après-guerre : la musique urbaine étant en phase d’élaboration, son approche est celle de la *Negro Folk Music*.

Par ailleurs, la professionnalisation des musiciens afro-américains a été au départ difficile (elle l’est toujours, dans les milieux du *Gospel* pratiqué en office religieux). En effet, elle apparaît souvent, si tant est qu’elle ouvre au monde profane et commercial, comme une trahison. Cela s’explique en grande partie par l’effet structurant d’une institution religieuse constitutive de l’identité noire américaine, l’Église noire américaine. Celle-ci, connue sous la dénomination de *Black Church*, est une entité religieuse générale, constituée des différentes sensibilités évangéliques, qui ont pour dénominateur commun, à l’époque de la colonisation, le rejet de l’Église anglicane (assimilée au colonialisme). On peut aussi la qualifier sous l’entité de African American Christianity (AAC). Qu’il s’agisse de questions sociales, d’art et de culture, la *Black Church* demeure le centre moral de la communauté afro-américaine²⁵⁵. Pour être plus exact, il conviendrait de parler des *Black Churches*.

L’écrit critique probablement fondateur de la problématique de la *Black Church* est *The Negro Church*, publié en 1903 par W.E.B. Du Bois. Pour Du Bois, il est assez clair que l’organisation de la communauté à travers la religion a permis le maintien des liens tribaux africains dissolus. Mais plus encore, ses prérogatives de « grande famille » en tant que lieu de sociabilité et d’interactions sont vastes (elle remplit tour à tour les fonctions d’agence de presse, de bureau de renseignements, de lieu de divertissement), ainsi que l’écrit W.E.B. Du Bois dans *The Philadelphia Negro*, paru en 1899 :

The Negro church is the peculiar and characteristic product of the transplanted African, and deserves especial study. As a social group the Negro church may be said to have antedated the Negro family on American soil; as such it has preserved, on the one hand, many functions of tribal organization,

²⁵³ “Young People’s Corner,” *Negro History Bulletin* 25, no. 8 (1962): 190–91.

²⁵⁴ Zelma Watson George, “A Guide to Negro Music: An Annotated Bibliography of Negro Folk Music and Art Music by Negro Composers or Based on Negro Thematic Material” (Educat.D., Ann Arbor, United States, 1953), <http://www.proquest.com/docview/301982102/citation/BC418C29443A4826PQ/1>.

²⁵⁵ Neal, *Soul babies*, 20.

and on the other hand, many of the family functions. Its tribal functions are shown in its religious activity, its social authority and general guiding and coordinating work; its family functions are shown by the fact that the church is a centre of social life and intercourse; acts as newspaper and intelligence bureau, is the centre of amusements — indeed, is the world in which the Negro moves and acts. So far-reaching are these functions of the church that its organization is almost political.

La *Black Church*, principalement incarnée par la tendance de l’A.M.E.²⁵⁶ Church à Chicago, mais aussi les tendances de l’église baptiste, est une composante, un moyen d’action pour l’affirmation collective africaine-américaine, comme le notent St. Clair Drake et Horace R. Cayton. Ils y précisent également que les interactions entre Noirs et Blancs, parmi les conséquences observées, sont « rares et formalisées » :

The Church as a Race Institution : Much of the grumbling against the church is on the basis of “race loyalty”. Both members and non-members expect the church to play a prominent part in “advancing The Race”, and they often judge the institution from this angle alone. As we have mentioned, segregation of Negroes from whites at the congregational level is almost absolute. Negroes seldom see white people in their congregations. The great mass denominations—the Baptists and the Negro Methodists— have separate state and national organizations. The relations between white and Negro ministers are rare and formalized. The larger white denominations have a tendency to look upon the Negro churches as a field for “home mission” work. [...]²⁵⁷

Il est également important de dénoter ici le caractère identitaire de l’Église noire, fut-elle méthodiste ou baptiste : l’église est un lieu de progression des Afro-Américains, basée sur une « appartenance raciale ».

Néanmoins, Peter M. Rutkoff et William B. Scott font observer que face aux institutions américaines baptiste et méthodiste (l’African American Baptist - AAB - et la branche des différentes églises méthodistes, dont l’A.M.E. est la principale représentante), les Afro-Américains se sentent coupés de leur culte typiquement sudiste. Ce faisant, ils soulignent le développement d’un nombre remarquable d’églises indépendantes, pentecôtistes, c’est-à-dire plaçant l’Esprit Saint au cœur de leur croyance, répondant à leur besoin d’un culte spirituel et démonstratif :

²⁵⁶ American Methodist Episcopal Church.

²⁵⁷ Drake and Cayton, *Black Metropolis*, 424.

A number of independent nondenominational, Holiness, and Pentecostal churches offered the spiritualized worship services many southern migrants craved. These new churches grew at the expense of the established Baptist and African American Methodist churches. In 1928 the combined thirty-five AME, AME Zion, and Christian Methodist Episcopal congregations represented 12 percent of Chicago's African American churches. A decade later, the percentage had dropped to 9 percent. At the same time, the percentage of Holiness and Pentecostal churches grew from 19 to 23 percent. Many were small congregations located north of 47th Street.²⁵⁸

Ainsi, le paysage culturel apparaît composite dès les années 1920 à Chicago et l'on peut balayer d'un revers de main l'image d'une population religieuse divisée entre les deux grandes congrégations, baptiste et méthodiste. Il s'agit là d'un mouvement partiellement contre-culturel, qui constitue un arrière-plan notable pour les développements et les transformations culturelles à venir, dont la musique. En effet, jusqu'aux premiers enregistrements commerciaux du *Blues* (notamment par le label Okeh), les musiciens professionnels sont soit des musiciens de paroisse, soit des musiciens itinérants. Même ces derniers, notamment pour la période de 1920 à 1940, ne viennent jusqu'à nous que par des travaux ethnomusicologiques, à l'instar des corpus enregistrés par Alan Lomax (1915-2002)²⁵⁹. Son travail de terrain, en collectant et diffusant ses matériaux enregistrés, a joué en faveur de la visibilité du *Blues*.

Pour affirmer que l'Église Noire (*Black Church*, bien qu'il faille parler des églises noires au pluriel, comme nous l'avons vu) a été le catalyseur et le ciment d'une pratique en voie de sécularisation (les musiques urbaines) en tant que musique populaire et comme habitus et mémoire culturels et communautaire, Craig Werner affirme que celle-ci a joué pleinement son rôle de centre d'activité communautaire. En effet, en réussissant la conjugaison de deux aspects a priori antagonistes, la poursuite d'un apprentissage au sein de l'Église de la communauté noire et la quête d'une audience extra-communautaire :

Like their counterparts in the South, Chicago's black churches provided centers for community activity. Young Chicagoans raised in the church—among them Cooke, Jerry Butler, and Curtis Mayfield—saw how music could bring

²⁵⁸ Rutkoff and Scott, *Fly Away*, 216.

²⁵⁹ Arnaud Robert, "Chasseur de Blues: Alan Lomax, Pionnier de l'enregistrement de Terrain," *Cahiers de Musiques Traditionnelles* 15 (2002): 171–76, <https://doi.org/10.2307/40240450>.

their people together. The gospel soul they created succeeded in communicating something of the movement's feel to a surprisingly large white audience.²⁶⁰

Cependant, pour Ramsey, il reste un fossé à combler concernant les sources documentant la musique d'Église et les *house parties*, fêtes familiales bien codifiées dans les familles africaines-américaines²⁶¹. Boyer donne des éléments historiques tout en précisant la nature double de la relation au gospel :

Gospel music has to be experienced in person to be fully understood. Since it is part of the participatory tradition of the black churches, a gospel performance is bland without the necessary audience response.²⁶²

Il en va ainsi de la musique comme de la relation à Dieu, d'un côté communautaire, festive et démonstrative, et de l'autre côté, individuelle, exclusive de l'humain vers le divin. Ce que propose Guthrie Ramsey, c'est d'aborder la musique noire dans son aspect collectif, familial, fait de fraternité et de sororité : la *Chicago Soul* conservera les effets de prêche et de réponse qui font la spécificité du Gospel en tant que musique néo-liturgique.

Horace C. Boyer, premier grand historien du *Gospel* (1935-2009), fait remonter à 1895 l'établissement des premières *Black Holiness congregations*, dont les offices attribuent des places précises aux locuteurs en présence et selon un rituel et un lexique martiaux : le leader est un soldat sanctifié (« *I'm a sanctified soldier* »), tandis que l'assistance, répondant, est l'armée (« *in the army* »)²⁶³.

Qu'il s'agisse de divin ou de charnel, l'amour est au cœur de la culture noire émergente après 1950, mais aussi de ce que Paul Gilroy nomme « *la condition de la douleur* ». Explorant l'antique distinction entre *eros* et *thanatos* adoptée par Freud, Gilroy la définit ainsi :

Mais cette musique et ses rythmes de vie brisés nous importent pour une autre raison. Les histoires d'amour qu'ils renferment sont l'endroit où la culture vernaculaire noire s'est montrée capable de préserver et de cultiver à la fois

²⁶⁰ Craig Werner, *A Change Is Gonna Come: Music, Race & the Soul of America* (University of Michigan Press, 2006), 33.

²⁶¹ Ramsey, *Race music*, 4.

²⁶² Boyer, "Gospel Music", 35.

²⁶³ Boyer, 36.

le rapport particulier qui surgit de la présence de la mort – un héritage de l’esclavage –, et un état ontologique connexe que j’aimerais appeler la condition de la douleur. La douleur englobe en même temps une perception radicale et personnelle du temps et une compréhension diachronique du langage, dont les effets les plus durables sont les jeux auxquels les Noirs s’adonnent dans toutes les cultures occidentales : le jeu sur les noms. C’est en partie cette transmission orale, culturelle et cultuelle, du rapport à la souffrance endurée qui sous-tend la continuité de la musique noire, qu’elle soit fidèle à la tradition ou qu’elle s’en éloigne quelque peu.²⁶⁴

Dans les faits, cette voie médiane et quelque peu holistique (conjuguant amour charnel et piété inconditionnelle) n’est pas sans soulever des dilemmes souvent difficiles à résoudre, comme l’évoque Ric Powell au sujet de sa rencontre avec Donny Hathaway :

[...] I approached Donny and after an audition, he was hesitant (Donny has a church background, his parents feared he could end up like Sam Cooke...). That was the kind of pressure Gospel singers had (church music / public music). So I met Donny, he agreed to do the audition for me... He was into religious music and knew three pop songs... He knew *Maria* from West Side Story, *Georgia* (Carmichael) and Randy Lewis.²⁶⁵

Du côté de la *Soul Music* chicogoane – identifiée en histoire culturelle ou en ethnomusicologie comme *Chicago Soul*²⁶⁶, c’est une génération chicogoane formée à la Howard University, comme le relate Ric Powell dans un entretien avec le journaliste musical Kevin Goins²⁶⁷. Bien que Washington D.C. se situe à plus de 1000 kilomètres de Chicago, elle agit comme une externalité structurante pour les jeunes artistes afro-américains. L’écrivain, bibliothécaire, chercheur indépendant et journaliste Robert Pruter, dans son historiographie très documentée, qualifie subjectivement la *Chicago Soul*, à travers la production de petits labels indépendants de la Record Row, de *Hard Soul*²⁶⁸. La Howard University fut fondée à Washington D.C. en 1867²⁶⁹. Ric Powell n’a de cesse de rappeler le rôle de catalyseur qu’a joué la Howard University sur les instigateurs de la *Soul Music*

²⁶⁴ Paul Gilroy, *L’Atlantique noir: modernité et double conscience*, trans. Jean-Philippe Henquel (Lille, France: Éditions Kargo, 2003), 267.

²⁶⁵ musicmankevin [Kevin Goins], “A Soulful Conversation with Ric Powell.”

²⁶⁶ *Chicago Soul* est également le titre d’un ouvrage de référence, un des premiers sur le sujet, de Robert Pruter. Essentiellement discographique, il offre cependant une perspective originale en histoire sociale, en ethnomusicologie et en sociologie de la musique.

²⁶⁷ musicmankevin [Kevin Goins], “A Soulful Conversation with Ric Powell.”

²⁶⁸ Pruter, *Chicago soul*, 235.

²⁶⁹ Diamond, NDiaye, and Rolland-Diamond, *Histoire de Chicago*, 139.

chicagoane. Donny Hathaway, Ric Powell, Harold Wheeler ont constitué un trio à Howard avant d'organiser leur retour à Chicago, dont le projet était d'obtenir des *gigs* (concerts rémunérés sous forme de cachets) mais plus largement de se professionnaliser comme musiciens, arrangeurs (Ric Powell cite la capacité exceptionnelle de Hathaway d'arranger jusqu'aux parties de cor anglais), mais aussi en tant qu'entrepreneurs. Le musicien et producteur Ric Powell a déclaré à ce sujet quelque chose de très clair, qui confirme un objectif de professionnalisation, en s'appuyant sur tous les leviers disponibles pour sécuriser leur situation de travail :

We were both at Howard University together, and I was able to secure a gig, at the time I was working with Harold Wheeler, who was music director for “Dancing with the stars” until recently. And he had a little trio, Harold Wheeler on piano, I played the drums, and Steve Novosel who was Roberta Flack’s husband, we were together²⁷⁰.

On notera le caractère peu équivoque de l'expression *to secure a gig*, qui manifeste un besoin de reconnaissance sociale de professionnel de la musique. On peut supposer que le passage de ces jeunes musiciens noirs à la Howard University leur a donné une plus grande légitimité d'action, et de connaissance des leviers sociaux disponibles en tant qu'Afro-Américains, par conséquent une meilleure vision stratégique, qui relève autant de la direction artistique que du *business*. Rapidement, toujours selon le témoignage de Ric Powell, à leurs débuts à Washington D.C. aux alentours de 1967, la quête d'une audience mixte et d'un marché plus grand est explicite : “*We played the Black clubs downtown, and we played the White clubs downtown*”²⁷¹.

Le guitariste et bassiste Phil Upchurch, toujours selon Ric Powell, a joué un rôle de cheville ouvrière : déjà professionnalisé comme guitariste de *Jazz* et de *Blues* « maison » chez Chess Records, il apporte alors un savoir-faire affiné auprès de Muddy Waters ou B.B. King mais aussi des jazzmen tels que Dizzy Gillespie ou Stan Getz. Ce détail a son importance, et l'ancrage continu de ces musiciens de *Rhythm and Blues* et de *Soul Music* dans le *Jazz* est incontestable. De la même façon, le saxophoniste et arrangeur King Curtis fait le lien, sur les aspects entrepreneurial et contractuel, entre Atlantic Records à

²⁷⁰ musicmankevin [Kevin Goins], “A Soulful Conversation with Ric Powell.”

²⁷¹ musicmankevin [Kevin Goins].

New York et la société d'édition musicale Don-Ric incarnée par le tandem Powell-Hathaway. King Curtis, saxophoniste ténor originaire de Fort Worth (Texas), a lui-même joué avec Lionel Hampton et Horace Silver, entre autres. Nous sommes donc en présence d'une triple influence : à la fois du *Home Blues* (incarnation urbaine la plus ancienne), du gospel (l'école communautaire dérivée de la pratique et des sociabilités religieuses) et le jazz (teinté d'improvisation et de virtuosité et inséparable des notions d'*underground* et d'avant-gardisme : il est le reflet d'une culture urbaine trans-états, puis internationale). La particularité de Chicago est d'avoir permis à la *Chicago Soul* de se former en s'éloignant du *Home Blues*, pour reprendre les propos de Jerry Butler : “[...] *There was this wonderful marriage of the street and the church. The secular and the spiritual.*”²⁷²

Mais déjà, des divergences apparaissent, celles-ci étant relatées comme à la fois artistiques et entrepreneuriales : Curtis Mayfield employait Donny Hathaway²⁷³ comme musicien, directeur artistique et arrangeur au sein de son label Curtom. Non seulement Hathaway impressionne Mayfield par sa virtuosité mais aussi par son érudition en théorie de la musique. En résumé, Curtis Mayfield est un compositeur et lyriciste considérablement ancré dans la narration et le commentaire social, tandis que Donny Hathaway est davantage dans les structures harmoniques, où un discours de forme très classique domine (de type déclaratif s'il s'agit d'amour, de type prêche s'il s'agit de religion). Certains titres de Donny Hathaway se distinguent également par leur référence aux formes dépouillées de la figure *call/response* : *Voices Inside* se contente d'une même antienne (“*I hear voices / I see people / I hear voices of many people / Sayin' 'Everything is Everything'*”), alors que *The Ghetto* n'utilise que du mot du titre, scandé sur un rythme latino-caribéen²⁷⁴ (“*The Ghetto*” / et son *talk-back* : “*Talkin' bout the ghetto*”). Mais en 1969, ATCO, filiale d'Atlantic Records, propose grâce au contact noué avec le saxophoniste King Curtis, un contrat à Donny Hathaway. La liberté artistique et la possibilité de publier ses propres œuvres en tant qu'interprète lui font quitter Curtom Records, où il avait pourtant bénéficié d'un statut et d'une reconnaissance professionnelle particuliers (*house producer*). Pourtant, pour de multiples raisons, ce noyau fort de *soulmen* chicagoans présents chez Atlantic Records est mis à mal : en proie à une schizophrénie paranoïde, Donny

²⁷² “Record Row.”

²⁷³ Donny Hathaway se distinguait par sa précocité musicale. Dès l'âge de 4 ans, il donnait des concerts dans les églises, sous le pseudonyme « Donnie Pitts » (Cf. annexe V).

²⁷⁴ L'influence de l'Amérique latine, notamment via la diaspora portoricaine, est considérable dans la musique Soul des métropoles de l'Est des États-Unis.

Hathaway maintient une carrière en dents de scie, jusqu'à son tragique décès en 1979, tandis que d'autres effectuent une reconversion (Ric Powell). En conclusion, les facteurs qui font exister des tendances culturelles, à l'instar de la *Chicago Soul*, sont la résultante de trajectoires individuelles, de migrations et d'opportunités économiques. Un échec à un poste-clé au sein d'un label ne signifie pas l'interruption d'une carrière. Bien au contraire, authentiquement américaine, la carrière est une succession d'expériences plus ou moins corrélées, où réseaux et trafics d'influences ont toute leur place. Les partenariats établis avec des entrepreneurs musicaux, en grande partie favorisés par une large diffusion de l'éducation musicale en milieu scolaire, mais aussi le culte musical Gospel, vit alors nombre de jeunes musiciens noirs embrasser une carrière. Pour mémoire, ce n'est pas une surprise que les musiciens et amis Donny Hathaway et Ric Powell aient scellé leur destin musical à la Howard University. Cette amitié a été le point de départ d'un partenariat d'affaires qui donna naissance à la maison d'édition musicale Don-Pow²⁷⁵, qui gère les droits d'auteur des matériaux discographiques publiés.

Tout aussi éclairant sur le paradigme de la mobilité territoriale et les relations contractuelles en affaires est le cas des Staple Singers. Ce groupe vocal, placé sous l'autorité de son patriarche Roebuck « Pop » Staple, est lui-même originaire de Chicago. Plus qu'aucune autre formation vocale, The Staple Singers ont fait voyager leur *Soul Music* et leur carrière professionnelle dans les États-Unis. Il comprend les propres filles et le fils de Pop Staple : Cleotha, Yvonne, Mavis et Pervis. L'étonnant parcours de ce groupe aux racines profondément *Gospel*, les mène à une mobilité professionnelle remarquable : preuve en est, puisqu'ils seront signés à Memphis (Tennessee) chez Stax Records en 1968 et figureront en tête d'affiche du festival légendaire commémorant les émeutes du quartier de Watts à Los Angeles en 1972, *Wattstax*. Ainsi, il n'est pas si surprenant que l'image des Staple Singers soit associée à la *Southern Soul Music* de Stax plutôt qu'à leurs débuts dans l'Illinois, au sein de Vee-Jay Records. Le parcours musical des Staple Singers les a amenés à contractualiser avec pas moins de dix-sept labels : United, Vee-Jay, Checker, Riverside, Stax, Epic, Columbia, CBS Records, American Recording Company, Curtom, United Artists, WEA, Warner Bros., Atlantic et Sony Music. Nous avons donc plusieurs labels chicogoans (Vee-Jay, Checker – une succursale de Chess Records),

²⁷⁵ Ce nom de société d'auteurs réunit par juxtaposition d'apocope et d'aphérèse les trois premières lettres du prénom Donny et du patronyme Powell.

new-yorkais (Riverside, United Artists Records, Wea Records, Warner Bros., Atlantic, Sony Music, Epic), et sudiste (Stax à Memphis). Il faut bien sûr déceler la part des *majors* et les phénomènes d'absorption par rachat dans cet inventaire. La concordance de la fin d'un cycle économique et de l'entrée dans une nouvelle ère culturelle (la mutation de la Soul vers le Funk, le Disco, qui s'éloignent des prêches pour aborder ouvertement la sexualité) change la donne pour les acteurs musicaux de musique Soul, particulièrement à Chicago.

Enfin, d'autres artistes ayant débuté à Chicago sont allés trouver le son de Memphis (Tennessee), à l'instar du chanteur Otis Clay ou de Syl Johnson, tous deux partis chercher la signature du producteur Willie Mitchell chez Hi! Records à Memphis. Willie Mitchell était réputé pour ses arrangements au tempo médium voire lent, à ses sections de cuivres et de cordes sophistiquées : le son qu'il donna au chanteur *Gospel* et *Soul* Al Green ainsi qu'à la chanteuse Ann Peebles était devenu une référence du genre. Les artistes originaires de Chicago y trouvaient par ailleurs la patte sonore des musiciens attirés du studio²⁷⁶. On voit ainsi qu'en plus des échanges et influences du Nord, principalement entre Detroit, Chicago et New York, les tendances locales sont suppléées par une continuité des échanges entre Chicago et les labels de Memphis (Hi!, Stax, FAME, Muscle Shoals Sound). Il n'y avait ainsi pas de trajectoire définie et continue, les artistes étant libres d'aller produire où le son et les moyens paraissaient adéquats à leur projet. Un exemple de stratégie commerciale et artistique est celui construit par Chess Records : Leonard et Phil Chess faisaient enregistrer les groupes de *Soul Music* à Muscle Shoals (Alabama, dans le proche Sud de Nashville – autre ville de musique), dans les studios FAME afin que la musique y trouve ce son brut typique, signature de la *Memphis Soul*. C'est exactement le cas de figure de l'album *Tell Mama!* enregistré en 1968 par la chicagoane Etta James. Par conséquent, de nombreux allers-retours entre le Nord et le Sud continuent de s'opérer, au gré des exigences des producteurs et des artistes, mais aussi au fil des transformations de cette économie culturelle du disque. En effet, l'économie du disque subit des concentrations similaires aux autres secteurs de production de biens dans une économie de marché.

²⁷⁶ Hi! Rhythm Section, notamment, constituée des frères Charles, Leroy et Mabon Hodges et du vétéran batteur d'Otis Redding, Al Jackson Jr.

Conclusion et perspectives

Chicago a produit des phénomènes qui ont marqué l'histoire culturelle des Afro-Américains, mais qui ont par ailleurs contribué amplement à reconstituer un puzzle culturel des États-Unis post-Mouvement des droits civiques. Pour filer la métaphore urbaine de la sociologie d'Ernst Burgess, la ville, dans une forme de violence et de contrainte, force les arrivants à se désorganiser, réinventer des structures (politiques, sociales, religieuses, économiques) pour se réorganiser. La singularité de Chicago, par la manière même dont elle s'est constituée autant que par les logiques sociales nouvelles qu'elle a fait émerger, justifient une approche "*history from bottom up*"²⁷⁷ de l'histoire de la musique populaire, consubstantielle à la recherche en histoire sociale. Ces transformations culturelles sont d'autant plus délicates à aborder, à discerner et interpréter, que la période abordée est sujette à une accélération des changements extrêmement rapide.

L'ambition de ce travail était d'une part de souligner certains bagages communs pour les artistes chicogoans de la période post-Mouvement des droits civiques (avec comme référentiel partagé la Howard University à Washington DC), de montrer la césure entre une culture d'église et une prise en compte des réalités sociales du ghetto urbain, et enfin de caractériser, en s'appuyant sur des exemples forts dans l'industrie phonographique, une classe d'entrepreneurs noirs (*black entrepreneurship*). Ironiquement, ce *black entrepreneurship* sera réinvesti comme un argument pour renouveler l'idéologie du « daltonisme racial » (*racial color blindness*)²⁷⁸ sous Reagan au début des années 1980, poursuivie par George H. Bush. D'où une forme de droitisation des Afro-Américains, qui se concrétise en 2022 avec un nombre d'élus Républicains afro-américains jamais atteint dans l'histoire du Parti Républicain.

Les trajectoires individuelles peuvent paraître à la fois singulières et complexes, mais elles forment une histoire logique, articulée mais complexe de l'entreprenariat musical à Chi-

²⁷⁷ Paul Schor, "L'histoire sociale de la musique populaire américaine, un renouvellement des perspectives," *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, no. 53 (January 1, 2006): 169–73, 172.

²⁷⁸ Ce concept se veut universel, ne tenant pas compte de la couleur de peau ou des origines d'un individu. Refusant dès lors toute forme de discrimination positive, puisqu'elle relèverait elle-même du racisme.

chicago. Cette capacité à entreprendre économiquement et culturellement a agi comme un déclencheur majeur de l'émergence de la *Chicago Soul*. Les exemples que nous nous sommes attachés à aborder, notamment au travers de figures emblématiques aussi bien féminines que masculines de l'industrie de la musique, témoignent de l'environnement singulier de Chicago quant à la vie musicale. L'histoire de l'entreprenariat afro-américain à Chicago est en quelque sorte à l'image du CORE, lui-même né à Chicago : considérablement paritaire, et partant, d'avant-garde.

D'abord en mobilisant de jeunes entrepreneurs indépendants qui misaient le peu qu'ils possédaient sur leur passion musicale, comme le montre l'histoire de la Record Row sur la South Michigan Avenue.

Ensuite, parce que l'aura cosmopolite de Chicago lui permet d'attirer ou de laisser partir de nombreux transfuges, contribuant ainsi à un circuit tout à fait original de l'industrie musicale. Enfin, parce que Chicago, par sa manifestation musicale de la *Chicago Soul*, a vu un grand nombre de femmes impliquées dans le rayonnement de l'industrie musicale et des arts en général : il est certain, à ce titre, qu'elle constitue un *role model*.

Sans confiner à une caricature, cette étude de quelques cas a cherché à établir une relation profonde entre la nature même de la ville, éminemment afro-américaine, aux avant-postes d'une culture devenue pièce maîtresse du puzzle culturel des États-Unis, et la *Chicago Soul*. Elle apparaît comme un moteur de ce qui a constitué par la suite à la fois l'esthétique urbaine tout comme la dénomination commerciale *Urban*²⁷⁹. Ce faisant, on perçoit mieux combien la *Chicago Soul* est la résultante d'une juxtaposition de substrats à l'œuvre, à partir desquels elle éclot, plutôt qu'une dénomination commerciale qui la structurerait ex-nihilo. Elle est également une musique populaire, au sens d'un succès qui a touché l'ensemble des populations américaines puis mondiales. En ce sens, la *Chicago Soul*, entre 1960 et 1975 apparaît comme un fabuleux levier pour améliorer et faciliter les *Race Relations*.

²⁷⁹ Le terme *Urban* en musique est désormais critiqué pour son aspect discriminant. Voir notamment : Young, Cate. « Is This The End For "Urban" Music? » *NPR*, 15 juin 2020, sect. The Grammy Awards. <https://www.npr.org/2020/06/15/877384808/is-this-the-end-for-urban-music>.

Afin de mieux déterminer encore les logiques à l'œuvre dans la musique *Soul* de Chicago, un nouvel effort de recherche, dans la poursuite de ce travail, pourrait tirer parti d'une analyse de corpus du magazine afro-américain *Ebony*. Ce dernier contient de nombreux articles très documentés sur les musiciens de *Soul Music* afro-américains, susceptibles d'ouvrir de nouvelles perspectives de recherche.

Bibliographie

- 78rpm Records Digitized by George Blood, L.P. 78rpm. 359,769 vols. The Great 78 Project. Archive.org. Accessed September 8, 2022. <https://archive.org/details/georgeblood>.
- Abromont, Claude, Eugène de Montalembert, Philippe Fourquet, Emmanuel Oriol, Brice Pauset, and Alain Préfacier Poirier. *Guide de la théorie de la musique*. Paris, France: Fayard : H. Lemoine, 2001.
- Acham, Christine. *Revolution Televised: Prime Time and the Struggle for Black Power*. Minneapolis (Minn.), Etats-Unis d'Amérique: University of Minnesota Press, 2004.
- Administration (Ill.), United States Work Projects, and Estelle Hill Scott. *Occupational Changes Among Negroes in Chicago*. The Administration, 1939.
- Alex. "Forgotten Chicago Nightlife History: Three Swanky 60s Clubs." *Chicago Detours* (blog), March 20, 2019. <https://chicagodetours.com/forgotten-chicago-nightlife-history/>.
- Baraka, Amiri. *Blues people: Negro music in white America*. New York, Etats-Unis d'Amérique: William Morrow, 1999.
- Baulig, Henri. "Les inondations du Mississipi en 1927." *Annales de géographie* 38, no. 211 (1929): 81–84. <https://doi.org/10.3406/geo.1929.9556>.
- "Beat Club." *Beat Club*. Hamburg, Germany: Erstes Deutsches Fernsehen, January 19, 1972.
- Benjamin, Walter. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Edited by Lionel Duvoy. Paris, France: Éditions Allia, 2011.
- Billboard. "Billboard." Accessed November 17, 2023. <https://www.billboard.com/>.
- Blair, Elizabeth. "Johnny Otis, Rhythm And Blues Pioneer, Has Died." *NPR*, January 19, 2012, sec. The Record. <https://www.npr.org/sections/therecord/2012/01/19/145466792/johnny-otis-rhythm-and-blues-pioneer-has-died>.
- Bonnet, Valérie. "La Rhétorique de La Chanson Contestataire Noire Américaine, Entre Preaching et Double Entente." In *Rhétorique Des Discours Politiques*, edited by Marillaux P. & Gauthier R, 183–93. CALS/CPST, 2005. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01316574>.
- Boyer, Horace Clarence. "Contemporary Gospel Music." *The Black Perspective in Music* 7, no. 1 (1979): 5. <https://doi.org/10.2307/1214427>.
- . "Gospel Music." *Music Educators Journal* 64, no. 9 (May 1978): 34–43. <https://doi.org/10.2307/3395468>.
- Brown, Tracy. "Chicago's Queen of Soul: The Music Mogul of Vee Jay Records." Mysite 1, January 7, 2021. <https://www.randomwaltzofaurbanbuttafly.com/post/vee-jay-records>.
- Carmack, Robert J. "GLOBAL SOUL DEBUT! Voices From THE Window:Ric Powell." *Hipster Sanctuary* (blog), April 27, 2021. <https://hipstersanctuary.com/2021/04/27/global-soul-debut-voices-from-the-windowric-powell/>.
- Carsalade, Pierre, and Alexandre Pierrepont. "George Lewis, A Power Stronger than Itself: the AACM and American Experimental Music." *Volume !. La revue des musiques populaires*, no. 8 : 2 (December 15, 2011): 280–93.
- Charles, Ray. *The Genius Sings the Blues*. Warner Jazz; Atlantic Masters. New York: Atlantic Records, 1961.
- Cohen, Aaron. *Move on Up: Chicago Soul Music and Black Cultural Power*. Chicago, Illinois London: University of Chicago Press, 2019.
- "Community Areas." Accessed June 20, 2022. <http://www.encyclopedia.chicagohistory.org/pages/319.html>.

Congress Of Racial Equality. "About Congress of Racial Equality | (702) 633-4464." Accessed August 12, 2022. <https://www.thecongressofracialequality.org/about.html>.

"Darker Than Blue: Curtis Mayfield." *Omnibus*. UK, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord: BBC 1, March 21, 1995.

Denève, Stéphanie. "Representing Environmental Emergency as Social Emergency: The Great Mississippi Flood of 1927 in Blues Songs from Louisiana and Mississippi." *E-Rea. Revue Électronique d'études Sur Le Monde Anglophone*, no. 18.2 (June 15, 2021). <https://doi.org/10.4000/erea.11658>.

Diallo, David. *Histoire des Noirs aux États-Unis*. Paris, France: Ellipses, 2012.

Diamond, Andrew J. *Chicago on the Make: Power and Inequality in a Modern City*. Oakland, California: University of California Press, 2017.

Diamond, Andrew J., Pap NDiaye, and Caroline Rolland-Diamond. *Histoire de Chicago*. Paris, France: Fayard, 2013.

Dickerson, Amina Jill. "The history and institutional development of African-American museums." M.A., 1988. <http://www.proquest.com/docview/303679128/abstract/F8B19E3E69349E4PQ/1>.

Didier, Roger. "From Air Castle To University Of Music." *The Chicago Defender*, 1922, 15. *Donny Hathaway | Interview with Ric Powell Part1*, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=oodRvoWbPqs>.

Drake, St Clair, and Horace R. Cayton. *Black Metropolis: A Study of Negro Life in a Northern City*. Edited by Mary Pattillo. Enlarged edition. University of Chicago Press, 2015.

Du Bois, William Edward Burghardt. *The souls of Black folk*. Edited by Brent Hayes Edwards. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2007.

"Dukes of Soul How Vee-Jay, Once Chicago's Most Successful Record Label, Fell into - and Was Rescued from - Obscurity - Document - Gale OneFile: News." Accessed June 13, 2022. <https://go-gale-com.ezproxy.univ-paris3.fr/ps/i.do?p=STND&u=unipari&id=GALE|A169874324&v=2.1&it=r>.

"'Everything Is Everything' Showcased Donny Hathaway's Never-Ending Genius — Vinyl Me, Please." Accessed April 23, 2021. <http://magazine.vinylmeplease.com/magazine/donny-hathaway-liner-notes/>.

Fanon, Frantz. *Toward the African Revolution: Political Essays*. New Evergreen ed. New York: Grove Press, 1988.

Federal Communications Commission. "Payola and Sponsorship Identification - SPON-SID." Accessed July 1, 2022. <https://www.fcc.gov/enforcement/orders/1835>.

Florini, Sarah. "The Podcast 'Chitlin' Circuit': Black Podcasters, Alternative Media, and Audio Enclaves." *Journal of Radio & Audio Media* 22, no. 2 (November 2015): 209–19. <https://doi.org/10.1080/19376529.2015.1083373>.

Foster, Hal, ed. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Seattle: Bay press, 1983.

Franklin, John Hope, Karl E. Taeuber, Alma F. Taeuber, Calvin Lunsford Beale, and Eli Ginzberg. *The American Negro reference book*. Edited by John P. Davis. Englewood Cliffs (N.J.): Prentice-Hall, 1966.

Frazier, Thomas Richard, and John Morton Blum, eds. *Afro-American history: primary sources*. New York, États-Unis d'Amérique: Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

George, Maude Roberts. "News of the Music World." *The Chicago Defender*, 1931, 15.

George, Zelma Watson. "A Guide to Negro Music: An Annotated Bibliography of Negro Folk Music and Art Music by Negro Composers or Based on Negro Thematic Material." *Educational D.*, 1953. <http://www.proquest.com/docview/301982102/citation/BC418C29443A4826PQ/1>.

Gilroy, Paul. *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*. Translated by Jean-Philippe Henquel. Lille, France: Éditions Kargo, 2003.

- Grafmeyer, Yves, and Isaac Joseph, eds. *L'école de Chicago: naissance de l'écologie urbaine*. Champs Essais. Paris, France: Flammarion, 2004.
- Green, Adam. *Selling the Race: Culture, Community, and Black Chicago, 1940-1955*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- Greenberg, Alan. *Love in Vain: A Vision of Robert Johnson*. New York: Da Capo Press, 1994. <http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/29595943.html>.
- Guralnick, Peter. *Feel Like Going Home: Portraits in Blues and Rock'n Roll*. London, Kiribati: Omnibus press, 1971.
- . *Sweet Soul Music: Rhythm and Blues and the Southern Dream of Freedom*. 1st ed. New York: Harper & Row, 1986.
- Halker, Clark. "A History of Local 208 and the Struggle for Racial Equality in the American Federation of Musicians." *Black Music Research Journal* 8, no. 2 (1988): 207. <https://doi.org/10.2307/779353>.
- Hathaway, Donny. *Everything Is Everything*. Atlantic & Atco Remasters Series. Los Angeles, CA: Atlantic : Manufactured and marketed by Rhino Records, 1995.
- . *LIVE*. New York: Atlantic, 1972.
- Hirsch, Arnold R. "Massive Resistance in the Urban North: Trumbull Park, Chicago, 1953-1966." *The Journal of American History* 82, no. 2 (September 1995): 522. <https://doi.org/10.2307/2082185>.
- Holt, Nora Douglas. "News of the Music World: Mme. Schumann-Heink Guest of South Side Musician." *The Chicago Defender*, 1922, 5.
- Hornbeck, Richard, and Suresh Naidu. "When the Levee Breaks: Black Migration and Economic Development in the American South." *American Economic Review* 104, no. 3 (March 1, 2014): 963–90. <https://doi.org/10.1257/aer.104.3.963>.
- Hwang, Jackelyn, and Robert J. Sampson. "Divergent Pathways of Gentrification: Racial Inequality and the Social Order of Renewal in Chicago Neighborhoods." *American Sociological Review* 79, no. 4 (August 2014): 726–51. <https://doi.org/10.1177/0003122414535774>.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Edited by Claude Maillard and Jean Starobinski. Paris, France: Gallimard, 1978.
- Johnson, Robert. *The Complete Recordings*. Heemstede, Paris: Sony music entertainment international, 1996.
- Leeds, Alan/ Thompson and Ahmir Questlove (FRW). *There Was a Time: James Brown, the Chitlin Circuit, and Me*, 2020.
- Levine, Lawrence W. *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2007.
- . *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge, Mass., Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 1990.
- Library of Congress, Washington, D.C. 20540 USA. "Detroit, Michigan. Riot at the Sojourner Truth Homes, a New U.Sn Federal Housing Project, Caused by White Neighbors' Attempt to Prevent Negro Tenants from Moving in. Sign with American Flag 'We Want White Tenants in Our White Community,' Directly Opposite the Housing Project." Image. Accessed July 29, 2022. <https://www.loc.gov/resource/fsa.8d13572/>.
- Library of Congress, Washington, D.C. 20540 USA. "U.S. Reports: Boynton v. Virginia, 364 U.S. 454 (1960)." Image. Accessed August 6, 2022. <https://www.loc.gov/item/usrep364454/>.
- Marcus, Greil, and Guillaume Godard. *Sly Stone: le mythe de Staggerlee*. Paris, France: Ed. Allia, 2000.
- Maultsby, Portia K. "Soul Music: Its Sociological and Political Significance in American Popular Culture." *The Journal of Popular Culture* 17, no. 2 (1983): 51–60. https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1983.1702_51.x.

Media Burn Archive. "Al Benson: The Godfather of Chicago Black Radio." Accessed June 14, 2022. <https://mediaburn.org/video/al-benson-the-godfather-of-chicago-black-radio/>.

musicmankevin [Kevin Goins]. "A Soulful Conversation with Ric Powell." Podcast. Mixcloud, 2016. <https://www.mixcloud.com/musicmankevin/a-soulful-conversation-with-ric-powell/?play=fb>.

National Archives. "Plessy v. Ferguson (1896)," September 14, 2021. <https://www.archives.gov/milestone-documents/plessy-v-ferguson>.

Neal, Mark Anthony. *Soul Babies: Black Culture and the Post-Soul Aesthetic*. New York, Etats-Unis d'Amérique: Routledge, 2002.

NYPL Digital Collections. "Miss Pauline James Lee; President and Founder Chicago University of Music; 3672 Michigan Ave., Chicago, Ill." Accessed May 26, 2022. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-75a6-a3d9-e040-e00a18064a99>.

NYPL Digital Collections. "Simms' Blue Book and National Negro Business and Professional Directory. [Title Page]." Accessed July 1, 2022. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-7572-a3d9-e040-e00a18064a99>.

Pattillo-McCoy, Mary. "Church Culture as a Strategy of Action in the Black Community." *American Sociological Review* 63, no. 6 (1998): 767–84. <https://doi.org/10.2307/2657500>.

Pruter, Robert. *Chicago soul*. Urbana, Etats-Unis d'Amérique: University of Illinois Press, 1992.

———. *The Blackwell Guide to Soul Recordings*. Oxford, UK ; Cambridge, Mass. : Blackwell Publishers, 1993. <http://archive.org/details/blackwellguideto00prut>.

Ramsey, Guthrie P. *Race Music: Black Cultures from Bebop to Hip-Hop*. Berkeley: University of California Press, 2003.

"Record Row: Cradle of Rhythm & Blues." Television station : Chicago, Ill.: WTTW. American Archive of Public Broadcasting (GBH and the Library of Congress). Accessed June 13, 2022. <http://americanarchive.org/catalog/cpb-aacip-526-7s7hq3sz2r>.

Rhodes, Dawn. "Herb Kent, Legendary Chicago Radio Personality, Dies at 88." *chicagotribune.com*. Accessed March 21, 2022. <https://www.chicagotribune.com/news/breaking/ct-herb-kent-obit-20161023-story.html>.

Rolland-Diamond, Caroline. *Black America: une histoire des luttes pour l'égalité et la justice, XIXe-XXIe siècle*. Paris, France: la Découverte, 2019.

Rutkoff, Peter M., and William B. Scott. *Fly Away: The Great African American Cultural Migrations*. Baltimore: the Johns Hopkins university press, 2010.

Sandburg, Carl, and Morgane Saysana. *Les émeutes raciales de Chicago: juillet 1919*. Edited by Christophe Granger. Paris, France: Éditions Payot & rivages, 2021.

Schor, Paul. "L'histoire sociale de la musique populaire américaine, un renouvellement des perspectives." *Civilisations. Revue internationale d'anthropologie et de sciences humaines*, no. 53 (January 1, 2006): 169–73.

Slaughter, Adolph. "Al Benson Denies 'Payola' Charges." *Daily Defender*, 1960, A1.

Sterling, Christopher H. *Encyclopedia of Radio 3-Volume Set*. Routledge, 2004.

Tharpe, Rosetta, Esoldun, and Institut national de l'audiovisuel. *Live in Paris, 1964*. Inedit Unissued Live in France. Nanterre, Paris: Esoldun, 1990.

There's No Place like America Today. 33rpm. Curtom, 1975.

Tosches, Nick. *Where Dead Voices Gather*. 1st ed. Boston: Little, Brown, 2001.

Truth, Sojourner. *Et ne suis-je pas une femme ?* Edited by Françoise Bouillot and Pap Ndiaye. Paris, France: Payot, 2021.

Vaillant, Derek. "Sounds of Whiteness: Local Radio, Racial Formation, and Public Culture in Chicago, 1921-1935." *American Quarterly* 54, no. 1 (2002): 25–66. <https://doi.org/10.1353/aq.2002.0009>.

Washington Post. "Motown Figure Ewart G. Abner Jr. Dies." Accessed June 14, 2022.
<https://www.washingtonpost.com/archive/local/1998/01/07/motown-figure-ewart-g-abner-jr-dies/e1e52885-be3f-43fb-a686-0c371cae3a3e/>.
Werner, Craig. *A Change Is Gonna Come: Music, Race & the Soul of America*. University of Michigan Press, 2006.
"Young People's Corner." *Negro History Bulletin* 25, no. 8 (1962): 190–91.

Discographie

- Gene Chandler, *The Duke of Earl*, 1961, Vee-Jay Records.
- Ray Charles, *The Genius Sings the Blues*, 1961, Atlantic Records.
- Donny Hathaway, *Live*, 1972, Atlantic Records.
- Donny Hathaway, *Everything is Everything*, 1970, Atlantic Records.
- Curtis Mayfield, *There's No Place Like America Today*, 1975.
- Fontella Bass, *The New Look*, 1966.
- Leroy Hutson, *Hutson*, 1975.
- Syl Johnson, *Kiss by Kiss*, 1970, Twinight Records
- Etta James, *Tell Mama*, 1968, Chess Records
- Wattstax*, 1972, Stax Records
- Rosetta Tharpe, *Live in Paris*, 1964, Inédit (Unissued Live in France)

Corpus de presse

Grâce aux services d'archives souscrits par l'Université Sorbonne Nouvelle : ProQuest Historical Newspapers : le *Chicago Defender* (1909-1975) et le *Chicago Tribune* (1849-1996).

Annexes

- I. Miss Pauline James Lee
- II. Contestation d'Al Benson à propos de ses accusations de payola
- III. Les *77 Community Areas* de Chicago
- IV. Clubs et lieux de musique à Chicago (Robert Pruter)
- V. Tract : l'enfant-prodige Donnie Pitts
- VI. Répartition des "clean jobs" dans la population chicogoane (1930)
- VII. Gentrification des quartiers afro-américains

I. Miss Pauline James Lee

Source : New York Public Library, Digital Collections

<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47df-75a6-a3d9-e040-e00a18064a99>



MISS PAULINE JAMES LEE
President and Founder Chicago University
of Music



CHICAGO UNIVERSITY OF MUSIC
3672 Michigan Ave., Chicago, Ill.

Miss Lee was born in Louisiana, Mo., of parents of highly musical ability. She came to Chicago when a very young girl.

Miss Lee is a graduate of the Chicago public schools and a pupil of Northwestern University at which institution she took a course in public school music.

Miss Lee studied music under some of Chicago's most widely known music teachers, a few of whom were Mrs. Mable Roane, Edward F. Morris, Major N. Clark Smith, Frank Vandusen, Herman DeVeries and others. She studied and toured the East with Madam Azalia Hackley, giving lectures and recitals with great success.

It was through Miss Lee and because of her ability as a musician that Mme. Ernestine Schumann-Heink gave her the lease which secured the Chicago University of Music.

II. **Contestation d'Al Benson à propos de ses accusations de payola**
Source : Slaughter, Adolph. "Al Benson Denies 'Payola' Charges." *Daily Defender*, 1960, A1.

Al Benson Denies 'Payola' Charges
Slaughter, Adolph
Daily Defender (Daily Edition) (1956-1960); Jan 6, 1960;
ProQuest Historical Newspapers: Chicago Defender
pg. A1

Al Benson Denies Accepting Record 'Payola'

See Page 2

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Al Benson Denies 'Payola' Charges

By ADOLPH SLAUGHTER

Al Benson who for 14 years has been one of the nation's top disc jockeys (and also one of its highest paid) indicated yesterday he probably will sue a Chicago newspaper which implied in a by-line story, Monday, that he had been accepting payola for playing records for more than a decade.

The star performer for radio station WGES hotly denied that he has ever accepted money for playing records and declared that Milt Salstone, owner of MS Distributors, Chicago's biggest record distributor, was incorrect in his assertions that Benson had received \$100 per month for the past 11 years.

Benson did not deny that he has received money from MS Distributors, "but it has not been for playing records," he stated.

"Not only MS, but 90 per cent of all the record distributors in Chicago have and are paying me money for promotion and advertising in both my monthly magazine called *Musically Speaking* and a weekly Top Twenty hit record sheet distributed through record stores and distributors."

Benson said he has been publishing his magazine for more than

six months and that his hit sheet began over six years ago. The magazine is sold on newsstands for 15 cents.

Benson along with Howard Miller, another top Chicago disc jockey — and most of the disc jockeys in Chicago . . . are expected to be contacted by members of a Congressional committee investigating alleged tie-ups between disc jockeys and record manufacturers and distributors across the nation.

Benson stated, however, that he has not been visited by any investigators, but that any time they come to Chicago all of his records and files are at their disposal. "I have not a single thing to hide," he added.

"It would be perfectly stupid," the disc jockey continued, "for me to accept paltry kickbacks from distributing companies when for the past 14 years I have been grossing almost \$100,000 a year."

Through an incorporated company called Al Benson Enterprises, located at 2642 S. Michigan Blvd., Benson publishes both his magazine and hit sheet in an office covering the entire floor. He said he employs a staff of three, a secretary, a machine operator and a clerical helper, and another person part time.

A personal check of Benson's files revealed that not only are most of Chicago's distributors using his hit sheet and placing advertisements in his magazine, but out-of-town distributors also.

Benson declared, however, that his publishing ventures are losing money and he has never been able to show a profit.

The disc jockey who during his early years was on the air for more than 10 hours every day added heatedly:

"I have been one of the top disc jockeys in America for the past 14 years and I have built up a list of sponsors second to none. I have not accepted aid or help from any agency or representative to help me secure business with the exception of regular, bonifide advertising agencies."

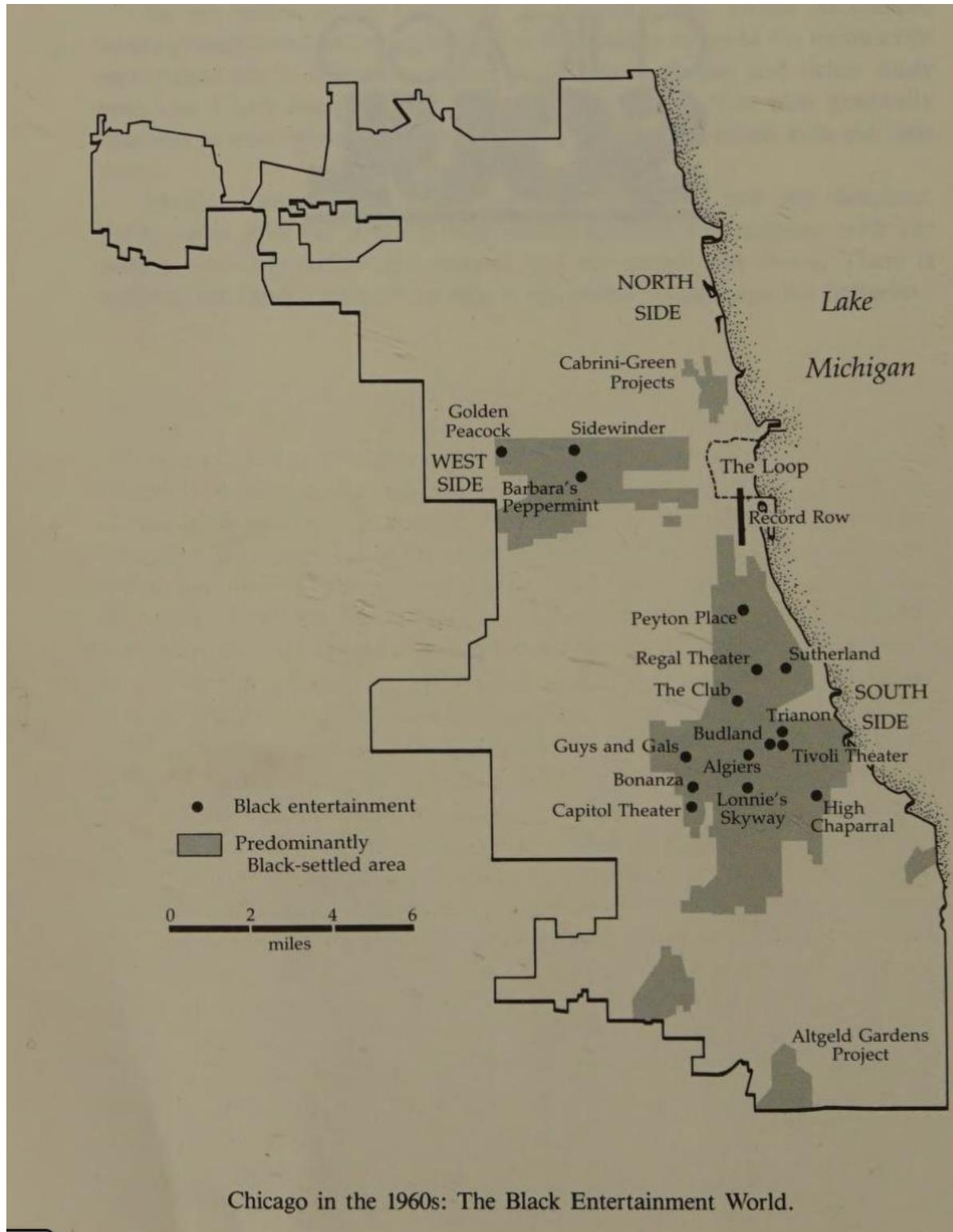


AL BENSON

IV. Lieux de divertissement à Chicago dans les années 1960

Source : Pruter, Robert. *Chicago soul*. Urbana, Etats-Unis d'Amérique: University of Illinois Press, 1992, 1.

Note : la Record Row, située sur la Michigan Avenue, apparaît comme un trait d'union entre la Loop et le South Side.



V. « **Little Donnie Pitts** », alias **Donny Hathaway**, prodige de Chicago à l'âge de 3 ans. (prospectus de provenance inconnue, mais dont on peut déduire qu'elle date de l'enfance de Donny Hathaway à St Louis, information confirmée par le journaliste Duane Michael Cheers dans les colonnes du magazine *Ebony*, avril 1979).



VI. Tableau de répartition des « clean jobs », Estelle Hill Scott, 1930.

-248-

TABLE 112

PER CENT DISTRIBUTION OF PROFESSIONAL PERSONS
BY NATIVITY, RACE, AND SEX: 1930

Occupation	Total Number	Total Per Cent	Foreign			
			Native White	Born White	Negro	Other Races
TOTAL	104,784	100.0	77.6	18.2	3.8	.4
Male	63,745	100.0	72.9	22.6	4.0	.5
Actors and showmen	2,308	100.0	67.6	21.2	9.8	1.4
Architects	1,057	100.0	74.7	24.4	.7	.2
Artists, sculptors and teachers of art	3,614	100.0	70.5	27.7	1.1	.7
Authors, editors, reporters	1,759	100.0	79.9	17.2	2.4	.5
Chemists, assayers and metallurgists	1,951	100.0	76.6	19.0	3.9	.5
Clergymen	2,651	100.0	45.8	39.4	14.6	.2
College presidents and professors	848	100.0	83.4	16.2	.1	.3
Dentists	3,149	100.0	73.2	22.3	4.2	.3
Designers	624	100.0	52.5	47.1	.2	.2
Draftsmen	5,105	100.0	77.4	22.3	.1	.2
Lawyers, judges, justices	6,406	100.0	82.9	14.4	2.6	.1
Musicians and teachers of music	4,807	100.0	58.9	29.4	10.9	.8
Photographers	1,663	100.0	67.8	28.7	1.9	1.6
Physicians and surgeons	5,630	100.0	70.6	24.4	4.7	.3
Teachers (school)	2,774	100.0	78.6	18.8	2.2	.4
Technical engineers:						
Civil engineers and surveyors	3,250	100.0	83.5	15.9	.5	.1
Electrical engineers	3,041	100.0	84.7	14.7	.5	.1
Mechanical engineers	3,034	100.0	78.3	21.4	.1	.2
Mining engineers	363	100.0	81.0	18.46
All other occupations	9,711	100.0	69.7	23.4	5.7	1.2
Female	41,039	100.0	85.0	11.4	3.4	.2
Actresses and show women	1,467	100.0	79.6	9.9	9.8	.7
Artists, sculptors and teachers of art	1,353	100.0	84.9	12.4	2.4	.3
Authors, editors and reporters	610	100.0	91.0	8.0	1.0	...
Chemists, assayers and metallurgists	110	100.0	82.7	13.6	3.7	...
College presidents and professors	251	100.0	93.6	5.2	1.2	...
Designers	528	100.0	71.6	23.7	4.7	...
Lawyers, judges and justices	170	100.0	90.6	6.5	2.9	...
Librarians	911	100.0	90.0	6.6	3.4	...

TABLE 112 (Continued)

OCCUPATION	Total Number	Total Per Cent	Foreign			
			Native White	Born White	Negro	Other Races
Female (continued)						
Musicians and teachers of music	3,031	100.0	83.1	9.9	6.8	.2
Photographers	278	100.0	81.7	14.7	3.6	...
Physicians and surgeons	460	100.0	70.2	25.9	3.7	.2
Religious workers	704	100.0	66.0	26.7	6.3	1.0
Social and welfare workers	985	100.0	82.3	12.5	5.0	.2
Teachers (athletics, dancing, etc.)	394	100.0	89.6	9.1	1.3	...
Teachers (schools)	16,651	100.0	89.2	8.4	2.4	*
Trained nurses	10,197	100.0	84.7	12.9	2.3	.1
All other occupations	2,939	100.0	73.9	18.8	7.0	.3

*Less than .1 of 1 per cent.

VII. Gentrification de Chicago

Source : Diamond, Andrew J. *Chicago on the Make: Power and Inequality in a Modern City.* Oakland, California: University of California Press, 2017, 300.

