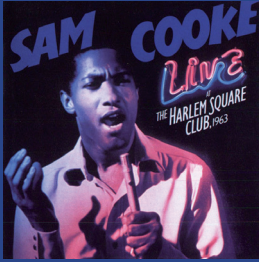


NICOLAS ROGÈS

MOVE ON UP

LA SOUL EN 100 DISQUES



LE MOT ET LE RESTE

NICOLAS ROGÈS

MOVE ON UP

LA SOUL EN 100 DISQUES

LE MOT ET LE RESTE

2018

INTRODUCTION

« MOVE ON UP »

« Les gens me demandent ce qu'est la soul. Mais tout le monde a de la soul. La soul, c'est ce que tu ressens, donc n'importe qui peut l'avoir. »

Stevie Wonder

Faites donc le test. Rassemblez dix personnes et demandez-leur de vous donner leur définition de la « soul ». Il y a de grandes chances que vous obteniez dix réponses différentes. Par essence, la soul, ou l'âme si l'on traduit le terme littéralement, est indéfinissable. Si elle est une musique si singulière et viscérale, c'est parce qu'elle va chercher au plus profond de chacun et suscite des réactions aussi diverses qu'opposées. Certains la trouveront désuète, un rien cliché, trop sentimentale. D'autres se laisseront emporter par la ferveur d'interprètes capables de capturer la tristesse et une joie intense au sein d'un seul morceau.

Et puis il y a ces voix. Ces voix capables de répéter le même mot à l'infini en le faisant résonner à chaque fois différemment. Ces voix qui suggèrent une foule d'émotions différentes, libres, déchaînées, celles de mille hommes et femmes à la recherche d'une seule chose : l'émotion derrière chaque nuance. C'est James Brown qui supplie « Try Me » à genoux sur la scène de l'Apollo Theater, c'est Wilson Pickett, la panthère noire, qui crie, hurle, enflamme tout ce qui se trouve à sa portée ; c'est Bobby Bland et sa voix rocailleuse qui souffle le blues. Ce sont celles de James Carr et Doris Duke qui donnent corps aux tréfonds de l'âme humaine, celle haut perchée de Smokey Robinson, comme une définition parfaite de la délicatesse. C'est Marvin Gaye qui explore les affres des relations

amoureuses et fait dérailler son esprit sur l'album hanté *Here My Dear*. C'est Curtis Mayfield qui vous attire, vous enveloppe et ne vous laisse plus partir, à tel point que ses mots résonnent longtemps après que sa voix s'est tue. C'est Otis Redding qui chante « Dreams To Remember » et tente de rattraper ce qu'il a laissé filer, la voix habitée d'une mélancolie insoutenable.

Dans l'introduction de son ouvrage *Sweet Soul Music*, Peter Guralnick fait l'analyse suivante : « La soul est en fait une affaire d'argent. » S'il est difficile de contester ce point de vue, il ne constitue qu'une partie du tableau. Elle résulte en effet de bien d'autres éléments sociaux, historiques, religieux et géographiques, avec comme dénominateur commun la relation que l'Amérique entretient avec la notion de race.

De fait, la soul est née dans un contexte ségrégationniste, duquel elle n'a eu de cesse de tenter de s'émanciper. Elle a accompagné les mutations de la société américaine, a rythmé le mouvement des droits civiques, quand les rêves d'intégration des populations noires prenaient de l'ampleur, a flirté avec le Black Power, puis trouvé écho dans les récits désespérés d'hommes et femmes prisonniers des ghettos des années soixante-dix. Elle s'est ensuite légèrement effacée lorsque le disco représentait une alternative plus légère et désinhibée à une situation économique désastreuse, avant de réapparaître progressivement sous une nouvelle forme, plus synthétique, moins organique, mais toujours fidèle à son époque.

« Move On Up » – « élève-toi » –, titre de Curtis Mayfield, résume en trois mots la complexité de la soul. Derrière les motifs de cuivre, la voix magnétique du chanteur et les percussions entraînantes que l'on perçoit de prime abord, il y a quelque chose d'autre, de bien plus profond.

« Move On Up », comme la soul, ne saurait être réduite à des voix ou des motifs rythmiques. Il faut creuser plus profond, écouter ses textes et comprendre dans quel contexte ils ont été écrits, sous

peine de laisser de côté la majeure partie de son intérêt. « Élève-toi vers ta destination, et même si la route est mouillée, tu ne peux pas glisser ». Avec ces mots, Curtis Mayfield signifie que les rêves sont atteignables mais qu'il y aura aussi des obstacles à surmonter. Tournée vers l'avenir mais aussi ancrée dans la dure réalité du présent, cette chanson est l'illustration d'une soul ambitieuse : longue de plus de huit minutes, elle se nourrit d'harmonies vocales élégantes et de l'appâté du funk vers lequel elle plongera ensuite. Elle résume aussi bien le parcours de la soul que la démarche d'écriture de ce livre, dont l'objectif est de la replacer dans un contexte historique et social où elle trouve une résonance particulière.

DE « RACE MUSIC » À « RHYTHM'N'BLUES »

Dans les années quarante aux États-Unis, le racisme est institutionnalisé. Il est présent partout et a infiltré les sphères sociétales, politiques et culturelles. Même les organismes de classement d'albums pratiquent la ségrégation, allant jusqu'à qualifier de « *race records* » ou de musique « de race » les chansons produites par les artistes noirs inondant le marché.

Une qualification raciste et sclérosante qui confine la musique noire à une exposition restreinte. Peu probable en effet d'entendre un titre de *race music* se frayer un chemin vers les oreilles du public blanc, tout comme il est rare de voir certains de ses artistes se produire dans des salles de concert déségrégationnées.

Ce n'est qu'en 1949 que Jerry Wexler, alors journaliste à *Billboard*, invente le terme « rhythm'n'blues » ou R&B, posant ainsi la première pierre vers son acceptation sociétale. Chez King Records, Syd Nathan, jusqu'alors spécialiste de musique country et hillbilly, décide de se positionner sur le segment des *race records*, sentant qu'il y a là un filon à exploiter. Il signe Ivory Joe Hunter, Roy Brown et les Dominoes, un groupe vocal de Harlem, dont l'explicite « Sixty Minute Man » se classe dans le Top 20 des classements pop en

MOVE ON UP

1951, poursuivant ainsi la démocratisation du R&B entamée deux ans plus tôt. C'est une musique qui émane du Sud, depuis lequel les populations afro-américaines ont émigré en amenant avec elles leur musique, leurs traditions et leur ancrage religieux.

En se mariant avec le gospel, le R&B s'éloigne du rock'n'roll avec lequel il est jusqu'alors régulièrement associé. Pour preuve, Alan Freed, l'un des DJs les plus célèbres des années quarante/cinquante, ne fait aucune distinction entre les deux, employant simplement le terme rock'n'roll sur les ondes pour ne pas effrayer ses auditeurs blancs.

Deux chansons changent la donne: « Shake A Hand » de Faye Adams avec son message d'espoir et d'unité propre à la musique sacrée et « Crying In The Chapel » des Orioles, une alliance entre gospel et country & western. Les pistes sont brouillées et les styles se mélangent, créant une nouvelle forme de musique noire. Le rock'n'roll, qui s'éloigne peu à peu des pionniers Chuck Berry et Little Richard et formera bientôt un style à part entière avec l'avènement d'Elvis Presley, devient dès lors une sous-catégorie du R&B. En s'adoucissant, celui-ci emprunte un chemin parallèle et devient plus pop, avec les Platters, Brook Benton et des groupes vocaux féminins, qui font plus de concessions au public blanc: des ponts commencent à se créer et le R&B prépare son envol.

« En tant qu'enfant dans les années cinquante, on m'a appris à avoir honte du blues. »

Isaac Hayes

Si le blues est perçu comme une régression, un retour à l'imagerie de l'Homme noir pauvre et seul, chantant des récits de souffrances accompagné de sa guitare, le rhythm'n'blues, lui, représente une évolution. Plus question de regarder en arrière: dans les années cinquante, alors que les emplois industriels du Nord promettent des salaires réguliers et un semblant d'intégration raciale, la population noire ne veut plus être associée au blues, cet art ancré dans la culture sudiste, lié au travail dans les champs, théâtre des *juke*

joins où les concerts dégénèrent parfois et où l'alcool de contrebande coule à flots. Ils veulent désormais se nourrir de rythme et de blues sans distinction. Le R&B est porteur d'une notion d'ascension sociale à laquelle les noirs américains aspirent. Ce n'est pourtant qu'une variation sur les thèmes du blues, dont on a accéléré le tempo, mais qu'importe, il est différent de ce qui a précédé, et c'est déjà ça.

Pour l'auteur Woodie King, le rythme a ici une importance capitale: « Quand on a ajouté du "rhythm" dans notre blues, on l'a fait pour que notre existence ait moins l'air d'un fardeau. [...] Le rythme est devenu une alternative. » Les nouvelles têtes d'affiche ne se nomment plus Sonny Boy Williamson ou John Lee Hooker, mais Hank Ballard et les Midnighters, les Five Royales, Fats Domino ou Ruth Brown.

C'est une musique scandaleuse qui se développe, souvent délibérément sexuelle et provocatrice, parfois même bannie des radios. L'Amérique danse et se scandalise à l'écoute de la série de titres grivois chantant les exploits de « Annie » et de ses amants, où Hank Ballard chante, gémit, halète et provoque des vagues de chaleur dans les juke-boxes de tout le pays. Cette même chaleur que dégage « Fever » de Little Willie John, lui qui rassemble déjà tout ce que James Brown allait incarner plus tard: les performances scéniques hors normes, le charisme fascinant, la voix râpeuse teintée de blues et une sauvagerie pure et simple, cet aspect indomptable qui fascine autant qu'il suscite la peur des auditeurs non avisés.

Ce parfum de scandale provoque l'intérêt des populations blanches à laquelle cette musique n'est pourtant pas initialement destinée et participe en partie à son développement. Mais il ternit aussi son image.

DES VOIX RÉSONNENT DANS LA RUE

Malgré sa popularité grandissante, le R&B demeure une musique chantée par des artistes noirs, pour un public noir, et reste donc contrainte à un succès de niche. Jugée comme dangereuse car pouvant heurter une partie des clients des maisons de disques majeures, celles-ci évitent, à l'origine, soigneusement de publier du R&B. Et quand elles le font, c'est timidement, grâce à des sous-labels : Mercury opère par exemple *via* Wing, Columbia *via* OKeh et RCA *via* Groove.

Si le R&B vient du Sud, il se marie au Nord avec une tout autre forme d'art vocal développé après la seconde guerre mondiale, cette fois à l'angle des rues.

À Détroit ou Chicago, on voit se multiplier des groupes vocaux pratiquant le doo-wop, technique inspirée des chants gospel qui place les harmonies vocales au centre de tout. Sur le modèle de groupes comme les Ink Spots et les Mills Brothers, on assiste alors à une véritable bataille de territoires, calquée sur la logique des gangs. C'est à qui contrôlera cette partie de la rue, à quel groupe dominera les autres, aura les plus belles harmonies, les costumes les plus flamboyants et le jeu de scène le plus étincelant. Car c'est aussi et surtout une question de style. Et à ce jeu-là, les chorégraphies prennent de plus en plus d'importance, tout comme les vêtements et les coiffures, taillées au cheveu près pour charmer les demoiselles et humilier les adversaires. Le phénomène prend tant d'ampleur que certains labels publient même des compilations intitulées *Battle Of The Bands*, surfant sur la rivalité des collectifs de doo-wop. Les adolescents faisant partie des groupes vocaux incarnent une nouvelle forme de « cool », jusque dans leurs noms : Flamingos, Cadillacs, Clovers, Impalas, Cardinals, El Dorados... Ils donnent corps à une illusion de jeunesse insouciant et romantique, offrant un contrepoids nécessaire à la condition médiocre des populations noires de l'époque, où le racisme, le chômage de masse et les problèmes de logement sont légion. Le doo-wop est une échappatoire, et s'il est si populaire, c'est qu'il est un pied de nez à la réalité.

À Harlem, c'est Bobby Robinson qui enregistre des groupes de doo-wop le soir dans son magasin de disques, permettant l'émergence de collectifs méconnus comme les Vocaleers, les Scarlets et les Teenchors – ce même Robinson qui produira « Superappin' » en 1979 du groupe de rap Grandmaster Flash And The Furious Five, prouvant une nouvelle fois son appétit pour les mouvements musicaux qui marquent une rupture.

L'influence du doo-wop est particulièrement prégnante à Chicago, où des collectifs comme les Sheppards, les Spaniels ou les Dukays de Gene Chandler se fendent dans les quartiers du South Side et de North Side d'un doo-wop modernisé se mêlant au R&B. Le titre « Duke Of Earl » et ses harmonies vocales répétitives se parent ainsi d'un côté plus râpeux, craché par la voix de Chandler. Dans la ville, le blues électrique de Muddy Waters et d'Howlin' Wolf est étonnamment absent des sorties les plus populaires : c'est le gospel et le doo-wop qui mènent la danse, prouvant de nouveau que le blues s'apparente à une musique du passé.

Bientôt, le doo-wop disparaît de l'horizon mais les artistes R&B puis soul des décennies suivantes en gardent tous ses éléments : l'importance de la voix, du style, et cette capacité à chanter des ballades romantiques et innocentes. Tout cela forme la base de certains collectifs, dont les Dells, les Delfonics ou les Stylistics, qui reprennent ces éléments à leur compte et les mélangent avec d'autres genres pour aller porter la soul au-delà des coins de rue où le doo-wop était jusqu'alors confiné. Le chanteur Ben E. King, auteur du succès planétaire « Stand By Me », est issu de la scène doo-wop, et les Impressions ou les Miracles de Smokey Robinson ne pourront par la suite jamais renier l'influence de ce style sur leur carrière. Sur « Shop Around » par exemple, le premier disque d'or de Motown, on entend clairement le doo-wop des années cinquante, celui-ci étant à l'opposé du rhythm'n'blues plus brut et populaire du début des *fifties*.

L'OBJECTIF CROSSOVER

Le Nord et le Sud sont deux zones géographiques nourrissant différemment l'identité de la soul. À vrai dire, son histoire est une affaire de tension entre des opposés : entre Blancs et Noirs, entre la réalité du blues et l'espoir du gospel, la pauvreté et les rêves d'indépendance financière et entre les rythmes sommaires du Sud et la sophistication du R&B du Nord.

Un label fait le pont entre ces différents pôles: Atlantic. Connu jusqu'alors pour ses enregistrements de jazz et de blues, le label va, à la fin des années quarante et sous l'impulsion de l'arrangeur Jesse Stone, proposer un mélange entre le côté chic de la scène jazz, où le chanteur Nat King Cole, avec sa voix élégante et son attitude de crooner, fait des ravages, et le blues et le R&B du Sud, contribuant à faire grandir cette musique jusque-là exclusivement réservée aux Noirs. Ruth Brown, surnommée "Little Miss Rhythm", incarne bien cette alliance entre deux styles, elle qui se vante que le terme R&B a été inventé pour elle: R et B = Ruth Brown.

« On faisait des disques noirs, avec des musiciens et chanteurs noirs pour des clients noirs. Je n'aurais jamais pensé qu'il y avait possibilité de faire le crossover », affirme Jerry Wexler, l'homme derrière la révolution R&B d'Atlantic.

Le « crossover », ou le Saint Graal des labels. Faire le crossover, c'est dépasser les charts R&B pour aller se frotter aux classements pop, réservés aux artistes plébiscités par le grand public. C'est également, en étendant sa force de frappe, s'assurer des ventes considérables. Et Atlantic, avec son R&B lissé, atteindra précisément cet objectif, ouvrant ainsi la voie à une foule d'artistes et labels convoitant une part de ce gâteau lucratif qu'est l'auditoire blanc.

Les premiers titres à faire le crossover sont « Sixty Minute Man » des Dominoes en 1951, « Gee » des Crows deux ans plus tard, puis « Sh-Boom » des Chords, sorti en juillet 1954 sur Cat Records, un

sous-label d'Atlantic. Dans leur sillage suivent « Shake, Rattle And Roll » de Big Joe Turner, écrit par Jesse Stone, « Tweedlee Dee » de LaVern Baker et « Goodnite Sweetheart Goodnite » des Spaniels. En 1958, plus de 90 % des cent cinquante-cinq titres apparus dans les classements R&B l'ont aussi été dans le classement pop¹.

Les Platters, signés chez Federal, un sous-label de King Records, avec leurs habits élégants, leur style raffiné, leurs ballades romantiques et leurs titres très orchestrés, sont l'illustration de ce pont entre R&B et pop. Ils paraissent inoffensifs par rapport à Hank Ballard, et sont donc le miroir sage d'un R&B qui existe désormais sur plusieurs fronts.

De la fin des années cinquante jusqu'au début des années soixante, Atlantic poursuit son expansion sur le marché R&B avec une série de hits crossover interprétés par les Drifters: « There Goes My Baby », « Up On The Roof », « Save The Last Dance For Me » et « On Broadway ». Les arrangements fusionnent le son des groupes vocaux et la rythmique basique du rock'n'roll, une alliance permettant de regrouper un public varié sous un même style. Une popularité nouvelle au goût parfois amer, résumée par Harry Weigner, la voix de basse des Platters: « On était invités dans les maisons de gamins dont les pères nous regardaient comme si on allait voler leur putain de frigo. » Doucement, le fossé se creuse entre les générations, et pour les jeunes populations blanches, se frotter au R&B est une manière de se révolter, de se placer à contre-courant.

Au début des années soixante, ce sont les groupes féminins qui dominent le marché: elles se nomment Shirelles, Crystals, Dixie Cups, Ronettes et gravitent autour du Brill Building, immeuble situé au cœur de Manhattan qui regroupe ce qui se fait de mieux en matière d'auteurs, de producteurs et de labels. Ce petit monde

1. Brian Ward, *Just My Soul Responding: Rhythm And Blues, Black Consciousness And Race Relations*, Routledge, 1998.

compte notamment dans ses rangs deux vétérans du circuit : Jerry Leiber et Mike Stoller. Ce sont eux qui dictent en partie le son R&B de l'époque : insouciant, un rien niais et destiné à des adolescents friands d'histoires d'amour. Au cours de la décennie précédente, Leiber et Stoller avaient participé à l'émergence du R&B en écrivant des hits pour les Coasters, les Drifters au sein d'Atlantic, où officie également un certain Ray Charles.

Car au-delà des considérations techniques, historiques et stylistiques qui ont précédé, c'est bien Ray Charles qui cristallise tout : la genèse, le développement du R&B – et, par extension de la soul – et son évolution.

« WHAT I'D SAY » : RAY CHARLES DÉFINIT LE R&B

C'était une soirée de décembre 1958, à Brownsville, dans la banlieue de Pittsburg. Dans l'un de ces clubs reculés du *chitlin' circuit*¹, devant un public majoritairement noir. Ray Charles arrive à la fin de sa performance et, conscient qu'il lui reste encore quelques minutes devant lui, se met à improviser un riff de piano. Il invite ses choristes, les Raelettes, à le suivre dans ses improvisations et leur demande de répéter ce qu'il chante, lui, l'homme derrière le piano dont les notes teintées de gospel se mélangent au charme de sa voix. Avec ses Raelettes, il se lance dans un jeu de *call-and-response* qui renvoie à l'époque des *spirituals*, ces chants religieux du XIX^e siècle formant le socle de la musique noire américaine. Si Ray Charles improvise, c'est parce que cela lui est naturel : il lui suffit de puiser dans les influences qui ont bercé toute sa vie. Blues, gospel, jazz et R&B se mêlent, formant une association

1. Circuit de salles de concert et boîtes de nuit disséminées dans le sud et l'est des États-Unis où les artistes afro-américains étaient autorisés à jouer à l'époque de la ségrégation. Le *chitlin' circuit* constituait à ce titre une première étape avant de pouvoir se mesurer à un public blanc sur les scènes situées en ville.

aussi inédite qu'interdite entre la musique du diable et les harmonies religieuses. Là, à Brownsville, Ray Charles pose les fondations de la soul à venir. Car si Clyde McPhatter ou les Orioles avaient commencé à franchir la barrière entre profane et sacré, Ray la fait définitivement voler en éclat.

Il représente à lui seul l'idée qu'Atlantic se fait du R&B: Ray Charles est un musicien accompli biberonné au jazz, capable de produire des titres qui allient sophistication et rythmes plus brutaux. Ce faisant, il parle à tous les publics, sans distinction de couleur, et lorsque « What I'd Say », le paroxysme du style gospel-blues prôné par Atlantic, sort en 45-tours en 1959, c'est un million d'exemplaires qui s'écoulent en seulement quelques semaines. Au-delà de l'impact qu'ont pu avoir « I Got A Woman » ou « What I'd Say » sur le R&B et la soul, Ray Charles représente l'avènement d'un nouveau type d'artiste. C'est un homme qui a connu la pauvreté, la misère du sud des États-Unis et a dû faire face à la ségrégation toute son existence.

Il est un symbole de la lutte menée par l'Homme noir pour se sortir d'un environnement hostile, et même s'il n'a jamais vraiment été militant comme pourront l'être certains de ses homologues, il reste indéniablement rattaché au parcours et à l'évolution du mouvement des droits civiques – notamment par l'alliance qu'il représente entre la sombre réalité du blues et l'aspect transcendant de l'Église, qui jouera un rôle déterminant dans l'histoire du R&B.

R&B ET SACRILÈGE

« Personne ne contestera, je pense, que "R&B" est une expression que j'ai inventée quand je travaillais à *Billboard*. Si j'avais compris alors ce que je sais maintenant, je l'aurais appelé *rhythm and gospel* », souligne Jerry Wexler, prouvant à quel point gospel et R&B sont les deux faces de la même pièce.

Si les interprètes de rhythm'n'blues n'ont jamais renié leur ancrage religieux, l'Église a en revanche toujours pris garde à se tenir bien éloignée de tout ce que cette musique représente. En apparence, du moins. Ainsi, il se raconte que l'une des choristes de Ray Charles a un jour préféré quitter le groupe du "Genius", constatant que ce qu'il lui demandait de faire était un blasphème. Car depuis que Sister Rosetta Tharpe avait connu le succès en déplaçant ses prêches vers les salles de concert, armée de sa voix immense et de sa guitare blues, le gospel avait peu à peu quitté les églises pour aller s'immiscer ailleurs, devenant par là même une musique avec un potentiel commercial.

S'il est peu probable que le public blanc achète des disques de spiritual, un titre comme « I Got A Woman » de Ray Charles, qui en réunit pourtant tous les codes, trouve son chemin jusqu'aux platines de l'Amérique. Cette prise de conscience pousse les artistes gospel à prendre la route pour sillonner le pays à la rencontre de leur public.

En tournée, ils croisent les artistes R&B qui se produisent dans les mêmes salles et font la fête avec eux : alcool et femmes passent entre les mains des artistes R&B et gospel sans distinction. Les tournées sont organisées minutieusement : dans le *chitlin' circuit*, on cible les villes où les récoltes de coton viennent tout juste de se terminer. Ce moment où les habitants ont un peu d'argent en poche et sont prêts à le dépenser dans des bars ou des salles de concerts.

Thomas Dorsey, que l'on crédite de l'invention du gospel, avait été bluesman, accompagnant Ma Rainey et Tampa Red, et avait incorporé des éléments de blues dans sa musique : il interprétait déjà du R&B sans le savoir. De même, le pasteur C.L. Franklin, l'une des grandes stars du circuit gospel et le père d'Aretha, aurait souvent été critiqué par la communauté religieuse pour son goût pour les femmes et son affection pour l'argent, deux traits de caractère bien éloignés de la doctrine gospel. Il n'a d'ailleurs jamais tenté de dissuader sa fille d'embrasser une carrière dans la

musique profane, sans doute conscient qu'il y avait plus d'argent à amasser en étant une star du R&B qu'un pasteur célèbre.

Parfois, il suffit aux formations gospel de changer leur nom pour se transformer en collectifs de R&B : en 1952, les Royal Sons Quintet deviennent The "5" Royals et abandonnent leur filiation à l'Église, et les Gospel Starlighters deviennent The Flames, puis les Famous Flames, symbolisant le passage de « l'autre côté ». Les Clara Ward Singers, quant à elles, l'un des quartets de gospel qui domine la musique religieuse dans les années cinquante, sont le prototype des groupes de R&B à venir : elles sont parmi les premières à abandonner les habits traditionnels pour des robes chics et tendance, et des bijoux qui s'accordent avec un style incandescent, loin de l'image sage de leurs enregistrements gospel.

« LOVABLE » : SAM COOKE TROMPE SON MONDE

Tout n'était, en partie, qu'affaire de posture, la frontière entre gospel et R&B étant si mince qu'il était aisé de la franchir. « Tout ce que vous aviez à faire c'était changer quelques mots, affirme Curtis Mayfield. J'ai dit "J'ai ma propre force" et plus "Dieu m'a donné la force" et le tour était joué. » Pourtant, comme le souligne l'auteur Albert Murray : « Il y a un monde de différence entre la manière dont tu tapes des mains et des pieds dans une église et la manière dont tu claques des doigts dans une salle de concert, même si le rythme et le tempo sont à peu près identiques. » La différence serait donc dans l'attitude et les mots employés. À Stax, les Staple Singers, groupe de gospel phare des années soixante, ont choqué quand ils ont commencé à interpréter de la musique profane, même si des titres comme « Respect Yourself », « City In The Sky » ou « I'll Take You There » comportent tous un message spirituel. Cette notion de sacrilège change la manière dont les musiciens sont perçus et crée parfois une fracture avec leur public.

Et c'est sans doute Sam Cooke qui incarne le mieux ce choc entre deux mondes. Sam Cooke, superstar au sourire charmeur, aux bonnes manières et à la voix angélique. Sam Cooke, l'icône du circuit gospel qui, âgé de seulement dix-neuf ans, prend la place du légendaire R. H. Harris au sein des Soul Stirrers, l'une des formations iconiques du circuit religieux. Sam Cooke qui, après des débuts timides qui le voient essayer de copier son modèle, trouve sa propre voix et entraîne l'Amérique dans son sillage. Ses enregistrements gospel possèdent une beauté épurée, d'une simplicité désarmante. Pourtant, il n'est pas encore satisfait. Il rêve de grandes tournées, que sa voix s'exporte au-delà du cercle du circuit religieux. Et il franchit la barrière, passant un pacte avec la musique du diable dans le dos de l'Église, croyant tromper son monde en empruntant un pseudonyme : Dale Cooke. Mais personne n'est dupe lorsque « Lovable », une relecture presque identique de « Wonderful » des Soul Stirrers, inonde les radios du pays. Seuls quelques mots sont changés et les accords diffèrent légèrement mais l'irréparable est commis : Sam Cooke entame sa mutation du gospel au R&B.

« Je n'ai jamais cru à la séparation entre le gospel et le blues. La musique noire a toujours franchi les barrières et je suis fier de cela. Maintenant ils appellent juste ça de la soul », résume Nina Simone.

Gospel et R&B sont si liés qu'à la lecture des écrits d'historiens de la musique noire américaine, on a parfois la sensation que tous les artistes de soul ont été formés sur les bancs de l'église. Il est vrai que pendant toute son histoire, elle n'a jamais renié son ancrage religieux. Les exemples sont multiples : Solomon Burke commence « Everybody Needs Somebody To Love » sous la forme d'un sermon, lui qui s'est toujours attaché à mettre en avant son image de pasteur chantant occasionnellement un peu de soul. Sur son album de gospel *Amazing Grace*, conçu comme un hommage à ses racines religieuses, l'icône de la soul Aretha Franklin est accompagnée de deux légendes de la musique sacrée : James Cleveland s'illustre au piano sur quelques titres, et Clara Ward est derrière elle lorsqu'elle chante « Never Grow Old », seize ans après l'avoir enregistrée, encore enfant, pour le label Checker.

Le R&B emprunte également au gospel l'importance des chœurs : ceux des Raelettes de Ray Charles ou des Sweet Inspirations, qui enregistrent sur Atlantic, font partie des pionniers, bientôt suivis d'une multitude de choristes de studio, comme les Sweethearts Of Sigma à Philadelphia International. Si bien qu'il est rare d'entendre un album de R&B et de soul dépourvu d'au moins un titre où des chœurs soutiennent le chanteur principal.

Mais si des artistes comme Curtis Mayfield, Jerry Butler, James Carr ou Sam Cooke sont en effet tous issus de formation gospel, Otis Redding imitait à ses débuts Little Richard, et Clarence Carter et Syl Johnson se sont d'abord distingués par une carrière dans le blues. Nul doute que si le blues avait résisté à l'épreuve du temps et était resté vendeur, la soul des années soixante aurait davantage emprunté au blues qu'au gospel.

Et c'est précisément là que dans son histoire, argent, R&B et religion se percutent, formant une alliance jusque-là taboue.

UN NOUVEAU SHÉRIF EN VILLE

Malgré l'image romantique qu'on lui attribue volontiers, l'histoire du R&B est aussi une affaire d'argent et d'opportunité. Tandis que le revenu moyen des populations noires – et avec lui, leur pouvoir d'achat – augmente de 190 % entre 1940 et 1953¹, on observe une multiplication du nombre de labels indépendants, attirés par des opportunités nouvelles d'expansion, la démocratisation du R&B et sa popularité leur ayant ouvert les portes du marché pop.

Chess Records par exemple, jusque-là spécialisé dans le blues, se positionne sur le segment R&B, tout comme le label Peacock Records fondé en 1949 par le controversé Don Robey, l'un des principaux pourvoyeurs de gospel et de R&B du pays, qui

1. *Just My Soul Responding...*, *op. cit.*

enregistrera par la suite certaines des plus belles voix de la soul sudiste, parmi lesquelles O.V. Wright et Bobby “Blue” Bland.

Du côté de Détroit, un homme assiste à tout cela, s’en nourrit et met sur pied un projet qui le propulsera à la tête de l’un des plus grands labels indépendants de la musique noire-américaine.

La porte claque sur le dernier client du jour. Derrière son comptoir, Berry Gordy Junior, l’air las, s’appête à fermer boutique. Son magasin de disques, 3-D Record Mart, connaît des heures difficiles. Il faut dire qu’il ne vend presque que du jazz et à Détroit, une nouvelle forme de musique fait vibrer les populations noires : le R&B. Les dizaines de milliers d’ouvriers qui s’échinent chaque jour sur les chaînes de montage des industries automobiles trouvent en elle un exutoire et une manière d’oublier leur dur labeur. Le jazz et son aspect sophistiqué sont éloignés de leurs préoccupations, ses artistes se produisant plutôt dans les clubs huppés, que Berry Gordy fréquente régulièrement.

Aspirant auteur qui tente de percer dans l’industrie du disque, Gordy prend conscience, suite à l’échec de son magasin de disques, que l’argent se trouve désormais dans le R&B¹. Fort de ses observations et bien aidé par une tradition familiale qui a toujours valorisé l’entrepreneuriat, il entreprend de se lancer dans une industrie

1. Gordy n’abandonnera jamais tout à fait son amour pour le jazz, créant par exemple le sous-label label Workshop Jazz ou engageant Choker Campbell, un ex-leader d’un big band, comme patron du premier groupe de tournée de Motown. Les Four Tops, l’un des groupes caractéristiques du label, ont débuté en tant que quartet de jazz, faisant le tour des scènes et des stations balnéaires de la côte ouest des États-Unis. Ce n’est qu’après avoir pris un virage R&B à Motown qu’ils atteignent la célébrité et jusqu’à la fin de leur carrière, ils garderont cet aspect sophistiqué qui symbolise souvent les formations jazz. De même, Earl Van Dyke, Benny Benjamin et James Jamerson, les musiciens clés du groupe de studio de Motown, ont tous trois officié dans le cercle du jazz – ses artistes ayant la réputation de tout savoir jouer et d’être plus créatifs – des clubs de Détroit avant de se lancer sur le marché R&B où les attendait une plus grande réussite commerciale et des profits assurés.

prometteuse. Il lance alors Motown, pas seulement par intérêt pour cette nouvelle forme de musique, mais aussi et surtout par appât du gain. La création du label a principalement été dirigée par des facteurs financiers, depuis ses débuts dans un immeuble sans charme sur le West Grand Boulevard de Détroit en 1959, jusqu'à son déménagement et son déclin progressif, dans un building luxueux de Los Angeles en 1972.

En marge du succès de Motown, une scène R&B, pilotée par plusieurs labels indépendants aux moyens relativement faibles, se développe à Détroit. Ric-Tic, Golden World, où les musiciens de Motown viennent parfois jouer pour arrondir leurs fins de mois, Lu Pine, où chantent les Falcons, les Primes et les Ohio Untouchables – futurs Ohio Players –, et Flick produisent un R&B brut, à des années-lumière des standards de Berry Gordy. Sur leur label Fortune, Jack et Devora Brown enregistrent quant à eux dans leur petit studio monté avec les moyens du bord les vocalises râpeuses de Nathaniel Mayer, sans toutefois parvenir à les faire résonner dans tout le pays. Son « Village Of Love » de 1962 représente tout ce que Motown évite d'incarner : un aspect artisanal, brut de décoffrage et spontané.

Fortune est également le terrain de jeu de Nolan Strong, idole de Smokey Robinson, auteur des premiers succès de Motown, et par extension l'inspiration de nombreux artistes du label, avec sa voix délicate héritée de l'un des pionniers du R&B, Clyde McPhatter. Il pâtit, comme Nathaniel Mayer, de l'amateurisme des époux Brown, plutôt avares en termes de promotion de leurs artistes. Ric-Tic et Golden World Records sont quant à eux rapidement engloutis par une Motown inquiète de leur influence grandissante¹. On pouvait y entendre les rôles de J.J. Barnes, de Gino Parks ou encore ceux d'Edwin Starr, dont la carrière se poursuivra sur Motown. Le label Revilot disparaît lui aussi rapidement, sur lequel est signé Darrell Banks, et où officie également George Clinton, un coiffeur devenu

1. Pierre Evil, *Detroit Sampler*, Ollendorff et Desseins, 2014.

auteur, qui y fait ses premières armes avant de s'illustrer avec le groupe Parliament.

Tous ces labels indépendants connaissent un succès modeste, mais qui ne se diffuse que rarement au-delà des villes où ils sont nés. Motown, qui connaît rapidement un succès commercial sans commune mesure et une ascension fulgurante, est l'exception qui confirme la règle.

« MONEY (THAT'S WHAT I WANT) » : MOTOWN ET LE « CAPITALISME NOIR »

Le parcours du label illustre la manière dont art et argent cohabitent et se nourrissent l'un de l'autre. Ses artistes sont des produits marketing qui s'exportent, passés par la case du contrôle qualité du label; une méthode proche du fordisme, adaptée au monde de la musique. Et Gordy réussit son pari: il vend des disques à la pelle et parvient à automatiser le processus de création de hits issus de l'usine Motown. Comme un symbole, c'est avec un hymne au capitalisme qui ne cache pas ses ambitions, « Money (That's What I Want) » de Barrett Strong, que l'aventure décolle vraiment.

Cet attrait permanent pour le gain aura souvent été reproché à Berry Gordy, taxé de servir des intérêts plus financiers qu'artistiques, et donc d'être davantage esclave des goûts des clients blancs que de ceux de la communauté noire, alors en pleine lutte pour ses droits civiques. Il ne s'en cache pas: Berry Gordy estime que sur un million de disques écoulé, les auditeurs blancs représentaient 70 % des ventes.

Pas loin d'être dictatorial, Gordy modèle les artistes Motown selon ses goûts, lissés, propres sur eux. Le label repose sur une structure hiérarchisée, que des artistes comme Martha Reeves et Eddie Kendricks des Temptations compareront à de l'esclavagisme. Avant que Marvin Gaye et Stevie Wonder ne se rebellent en prenant leur

indépendance et replacent le pouvoir dans les mains des artistes à partir de 1970, les signatures Motown sont contraintes de parafer des contrats aux rémunérations fixes et peu avantageuses. Tout est minutieusement décortiqué, calculé, évalué. À tel point que le style ou le potentiel rémunérateur d'une chanson ont parfois supplanté la musique.

Les chorégraphies des artistes sont millimétrées et font l'objet d'un suivi minutieux, tout comme leur manière de s'exprimer ou de se comporter. Ils sont fondus dans un moule qui tend à leur enlever tout signe d'appartenance à la communauté noire-américaine, de peur de s'écarter d'un public blanc au fort potentiel rémunérateur. Gordy est conscient que la supposée dangerosité et la sexualité qui émanent de certains disques de R&B sont source de fascination, mais il fait attention à ne pas trop en distiller, afin de conserver une certaine sophistication et une élégance. Il sait en effet que c'est l'amour, et non le sexe qui est vendeur, conscient que la fascination passagère n'entraîne pas forcément l'acte d'achat.

Les Supremes sont ainsi « les petites chéries de l'Amérique » et aspirent à se produire sur les scènes les plus prestigieuses du pays. Eddie Kendricks était un vrai gentleman, et Marvin Gaye, au début de sa carrière, est représenté comme un Frank Sinatra noir. Berry Gordy place des hommes et femmes blancs à des postes clés de son entreprise, mais dans le contexte ségrégationniste des années soixante, qu'un des rares entrepreneurs noirs à avoir tant de succès y consente fait grincer des dents. C'est une démarche qu'Al Bell, figure centrale du label Stax à partir de 1969, reproduira et qu'il explique par le supposé manque d'éducation du peuple noir, conséquence de la ségrégation : « L'industrie du disque est la même chose que tout le reste en Amérique. L'Homme noir n'a pas eu la chance de s'y intégrer pour apprendre les mécanismes du business », analyse-t-il.

Berry, lui, se défend en affirmant qu'il recrute simplement ce qui se fait de mieux pour son entreprise, et surtout ce qui lui permettra

de passer un cap. Cette stratégie lui ouvre des portes auxquelles il n'aurait pas eu accès : celles des radios du pays, où les programmeurs et directeurs sont en majorité blancs. Ce faisant, et même si certains analystes l'ont injustement inscrit en opposition, Gordy incarne les espoirs d'intégration de sa communauté, et accède au fameux rêve de Martin Luther King : celui de voir noirs et blancs se côtoyer d'égal à égal.

« Ils ont pris la musique noire et l'ont balancée directement au beau milieu des adolescents blancs américains », affirme Jerry Wexler, mi-amer mi-admiratif de la vision et de la réussite de son homologue.

Impossible en effet de ne pas reconnaître que Berry Gordy est un business man avisé. Aux prémices de Motown, il crée par exemple plusieurs autres labels annexes aux noms différents pour multiplier ses chances d'être diffusé, car il sait que les DJs sont réticents à l'idée de passer à l'antenne trop de disques du même label.

Pourtant, c'est paradoxalement l'argent qui causera la perte de Motown, affaibli par le départ de ses plus fameux interprètes et auteurs : avant Lamont-Dozier-Holland, ce sont Mary Wells puis Martha Reeves qui quittent le navire, peu satisfaites du retour financier sur leurs œuvres.

Il faut dire que cette dernière n'a rien de la jeune fille pouvant se fondre dans la philosophie dictatoriale de Motown. Sa voix exprime la rage, comme les « *Burnin!* » qu'elle et ses Vandellas chantent à répétition à la fin de leur morceau « Heat Wave ». Berry lui préfère Diana Ross, plus sage, plus docile, moins imprégnée de gospel, plus lisse et modelable. Et qu'importe que Flo Ballard soit une meilleure chanteuse : au sein des Supremes, Diana Ross est plus charismatique. Elle incarne le rêve américain, cette fille issue du ghetto de Brewster-Douglass à Détroit, parvenue à se frayer un chemin jusqu'aux scènes du Copacabana de New York et les casinos de Las Vegas. De fait, elle représente elle aussi les espoirs

d'ascension sociale que le pasteur King défendait, elle qui accède aux plus hautes sphères de la société et suscite l'admiration d'un auditoire blanc qui chante en chœur ses refrains. Diana Ross est un symbole. Et ce symbole, c'est Berry Gordy qui l'a façonné.

Au-delà de leur filiation à Martin Luther King, Motown, ses artistes, et surtout Berry Gordy incarnent pleinement la notion de « capitalisme noir », une composante importante du Black Power cher à Malcolm X et aux courants nationalistes qui naissent dans le sillage du mouvement des droits civiques. Le dirigeant de Motown applique les préceptes de W.E.B. Du Bois, cofondateur de la NAACP (National Association for the Advancement of Colored People) qui, le premier, en 1934 avait affirmé que seule une organisation dirigée par des noirs pour des noirs pouvait créer le « Pouvoir noir ». Gordy fait mieux : il vend des disques par centaines de milliers à un public multiracial.

S'il est synonyme d'ascension sociale, l'argent précipitera également nombre de figures de la soul vers la faillite. Des scandales de pots-de-vin et de corruption mettront à terre un certain nombre de DJs noirs, pionniers dans la diffusion du R&B. Sous-payés par rapport à leurs homologues blancs, ceux-ci acceptaient généralement de passer les disques des labels qui les rétribuaient en nature ou en cash. Si ces pratiques étaient monnaie courante dans les années quarante et cinquante, les deux décennies suivantes voient les règles se durcir, et labels comme DJs tombent sous le joug de contrôles financiers. Ce sera notamment le cas de Philadelphia International et de CBS dans les années soixante-dix, largement affaiblis par des soupçons de trafics. Des problèmes de gestion financière achèvent aussi Vee-Jay, l'un des principaux labels indépendants de l'après-guerre détenu par des dirigeants noirs, qui avait lancé, entre autres, la carrière des Impressions et de Jerry Butler. L'empire Stax, et avec lui son directeur Al Bell, est également frappé par une enquête sur des malversations financières et de détournement d'argent, détruisant le label et poussant son fondateur Jim Stewart vers la ruine, après qu'il a réinvesti

toute sa fortune pour tenter de sauver une entreprise sur le point de s'écrouler.

Pour les artistes R&B, comme pour un peuple au passé marqué par l'esclavage et qui, dans les années cinquante et soixante, voit son horizon assombri par le peu de possibilités d'ascension sociale, il est vital de se raccrocher à quelque chose de tangible. La notion de « possible » devient essentielle. Qu'ils chantent dans des groupes vocaux, poussent leurs voix sur des scènes gospel ou étudient minutieusement les 45-tours des pionniers du R&B, les aspirants chanteurs ont la sensation que le succès est à portée de main et qu'ils pourront, peut-être, obtenir enfin une reconnaissance que la société ne pourra pas leur enlever.

Pour beaucoup, il s'agit d'accéder à l'indépendance financière.

ENTRE CONCESSIONS AU MARCHÉ BLANC ET QUÊTE D'AUTHENTICITÉ

Dans le sillage de Sam Cooke, qui monte Kags Music en 1958 avec son associé J.W. Alexander dans l'optique de contrôler le versement de ses droits artistiques, des artistes, comme Curtis Mayfield et James Brown, aspirent à être indépendants financièrement. Car si des pionniers du R&B de la trempe de Fats Domino ou Little Willie John n'ont pas pu vivre durablement de leur succès, c'est en partie parce que leur musique et, par extension, leur argent, ne leur a jamais réellement appartenu.

« Si dans le futur, personne ne me paye pour chanter, je serai dans une position où je serai payé quand d'autres chantent », affirme Sam Cooke, l'un des premiers à avoir compris la nécessité de posséder de son art tout ce qui était légalement possible.

Auteur d'une solide carrière dans le gospel avec les Soul Stirrers, il signe chez RCA où il publie une série d'albums pour la plupart

sirupeux et qui ne mettent que rarement en valeur l'incroyable magnétisme de sa voix. À tel point que Jim Stewart déclare à propos de sa carrière: « Les enregistrements pop de Sam Cooke ne m'intéressent même pas. » Suite au succès de l'élégant « You Send Me », Sam Cooke passe du statut de vedette du circuit gospel à celui de star nationale. Son charisme, sa voix et son visage angélique lui permettent de faire chavirer le cœur de toute l'Amérique. Mais est-il vraiment lui-même? Difficile à dire. Sur un album comme *Live At The Harlem Square Club*, c'est un artiste différent qui s'exprime. Il est plus sauvage, sa voix est plus rauque, moins maniérée, et les arrangements de cordes, trop souvent présents sur ses albums studio, sont absents.

À l'inverse, l'album *Live At The Coppa*, enregistré sur la prestigieuse scène du Copacabana à New York, le présente sous ses plus beaux atours de crooner, chantant presque timidement, cadré par une atmosphère feutrée qui laisse peu de place à la fantaisie. C'est cet album que choisit de publier RCA, de peur que le *Live At The Harlem Square Club* ne ternisse l'image de sa poule aux œufs d'or auprès d'un segment blanc, encore peu friand de la musique « noire » dans sa forme la plus brute. Comme s'il y avait certaines limites à son intégration dans les plus hautes sphères de la société. Ou qu'un homme noir n'était accepté que dans la mesure où il n'était pas complètement lui-même.

Pourtant, il serait erroné d'affirmer que Sam Cooke a passé sa carrière sous l'emprise de qui que ce soit. Certes, ses albums l'ont souvent présenté sous un aspect lisse et sage, et il ne fait aucun doute que ses origines gospel n'ont jamais vraiment été mises en lumière, mis à part sur l'album *Night Beat*. Mais à l'exception de Ray Charles ou Jackie Wilson, avec qui il partage des rêves de crossover, aucun autre artiste de R&B des années cinquante et du début des années soixante n'a eu un aussi grand contrôle sur sa carrière. Car Sam Cooke ne suivait rien d'autre que son instinct. Il s'abreuvait d'œuvres de grands penseurs noirs, dont W.E.B. Du Bois, et s'il n'a jamais fait preuve d'un véritable engagement politique, tout

chez lui était source d'inspiration pour le peuple noir. Il dit un jour à Bobby Womack, son protégé: « Lis, c'est la seule façon pour toi de grandir. Autrement, tu vas continuer à écrire des chansons d'amour pour le reste de ta vie. » Avec cette phrase, Sam Cooke signifie que le R&B est bien plus qu'une succession d'histoires romantiques: c'est une musique qui a un pouvoir. Lui-même incarne la volonté des populations noires alors que le rêve de Martin Luther King n'en est qu'à ses prémices: l'intégration. Et qu'importe si cela passe par l'abandon non pas d'une partie de sa personnalité, toujours proche de sa communauté, mais de son identité artistique.

Le titre « Chain Gang » est ainsi révélateur de sa démarche: sous une mélodie sage et entêtante, est dissimulé un récit de forçats renvoyant à l'époque de l'esclavage, un moyen pour Sam Cooke de faire passer son message sans heurter son auditoire.

Sam Cooke est en effet conscient qu'à cette époque, s'il veut être accepté par les blancs, il doit faire des concessions. Et cela passe, en partie, par dissimuler l'ancrage religieux de sa musique. Quelques-uns de ses morceaux les plus gospel, « Bring It On Home To Me », ou « A Change Is Gonna Come » ne sont enregistrés qu'à la fin de sa carrière, avant sa mort, et certains de ses titres les plus saisissants, dont « Shake » et « Meet Me At Mary's Place » ne sont jamais publiés de son vivant. À titre de comparaison, Little Willie John, interprète puissant et charismatique ayant évolué en parallèle de Sam Cooke, n'a jamais caché ses racines « noires » mais n'a pas eu le même impact médiatique et est mort en prison dans l'indifférence, où il avait été jeté suite à une bagarre dans un bar. Il incarnait la différence entre la pureté du doo-wop et la portée émotionnelle, qui prend aux tripes, du R&B, sur des titres comme « Fever » où il chantait comme personne la douleur et l'obsession de l'amour. « “Fever” dépasse tout ce que les dictionnaires vous disent sur la soul », résumait un James Brown admiratif.

La soul dansera souvent entre ces contradictions, ne sachant où se situer. Faut-il sacrifier son art et une partie de son identité pour

s'attirer les faveurs d'un public plus étendu ? C'est le pari que fait Sam Cooke qui, avant que Berry Gordy n'en fasse son objectif, est persuadé que la musique noire a le potentiel d'exister sur le marché pop et *in fine*, d'attirer une audience mixte. Ce n'est donc pas sur un coup de tête qu'il quitte le circuit gospel, où il était devenu en seulement quelques années une icône et n'avait plus grand-chose à prouver. S'il avait voulu jouer toute sa carrière devant un public noir qui, certes, l'adulait, mais ne le portait pas aux devants de toute l'Amérique, il aurait continué à chanter au sein des Soul Stirrers. Cette transition, bien que réussie, ne s'est pas faite sans accroc.

Au Copa, la première fois qu'il y joue, il est rejeté par l'audience blanche et traité avec dédain, celle-ci étant plus habituée aux chanteurs de la trempe de Nat King Cole ou Sammy Davis Jr. Là-bas, il a tenté d'être ce qu'il n'est pas vraiment, une caricature de ce qu'il pense que ce nouveau public veut qu'il soit. Lors de sa deuxième apparition, plus mature et désormais en phase avec la direction qu'il souhaite pour sa carrière, il a donné une performance certes plutôt lisse, mais maîtrisée et tout en contrôle.

Énorme succès à sa sortie, l'album *Live At The Coppa* de 1964 apparaît comme l'exact inverse du *Live At The Apollo Theater* de James Brown publié un an plus tôt, tout en sueur, débridé, sauvage, car ne s'imposant aucune contrainte. Ce sont deux conceptions opposées du R&B qui s'illustrent, symboles de la dualité qui a toujours marqué son histoire : les différences séparant, malgré les avancées sociales, politiques et légales, les peuples blanc et noir.

« GET YOUR RIGHTS JACK » : LE R&B SE RÉVOLTE

Si l'on regarde le tableau dans son ensemble, le R&B et la soul ont évolué en parallèle du mouvement des droits civiques. Ils ont connu des débuts timides, hésitants quant à la direction à adopter,

pilotés par quelques têtes d'affiche qui elles-mêmes ne mesureraient pas encore quel était leur rôle. De 1954 à 1960, alors que le mouvement des droits civiques n'en est qu'à ses premiers remous, la population noire d'Amérique ne parvient pas à conserver un sentiment d'unité pour lutter contre la ségrégation. S'ils veulent être traités d'égal à égal avec le peuple blanc, la plupart pensent que cela passera par des concessions sur leur identité. Des artistes comme Sam Cooke et Jackie Wilson se fendent ainsi d'un R&B souvent teinté d'arrangements classiques, tandis qu'un musicien comme Ray Charles fait preuve d'une polyvalence inédite en ouvrant le R&B à des influences jazz et country, en complément de ses racines blues et gospel.

Comme le peuple avec lequel il est associé, le R&B s'est ensuite progressivement affirmé et, à mesure que son pouvoir grandissait, s'est imposé comme un courant musical primordial pour la communauté noire.

Le R&B est tellement lié au contexte dans lequel il a évolué que, parfois malgré lui, il a été qualifié de musique militante alors que ses intentions étaient tout autres. Quand Little Milton chante « We're Gonna Make It » en 1965, le titre se transforme en symbole de la lutte pour les droits civiques alors que son auteur ne l'avait pas envisagé de la sorte. Et lorsque Martha And The Vandellas interprètent « Dancing In The Streets », ce n'est qu'une invitation à littéralement danser dans la rue, et non une chanson calibrée pour servir de bande-son aux émeutes raciales de 1967 à Détroit. De la même manière, les paroles de titres de R&B sont parfois détournées pour servir de slogan: « You'd Better Leave My Kitten Alone » de Little Willie John se transforme en « You'd Better Leave Segregation Alone » lors du *sit in* de Nashville en 1960, tandis que le « Hit The Road Jack » de Ray Charles se mue en « Get Your Rights Jack ».

Après la seconde guerre mondiale, la première protestation organisée contre les lois Jim Crow – ensemble de lois qui définissent le