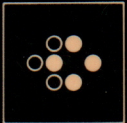
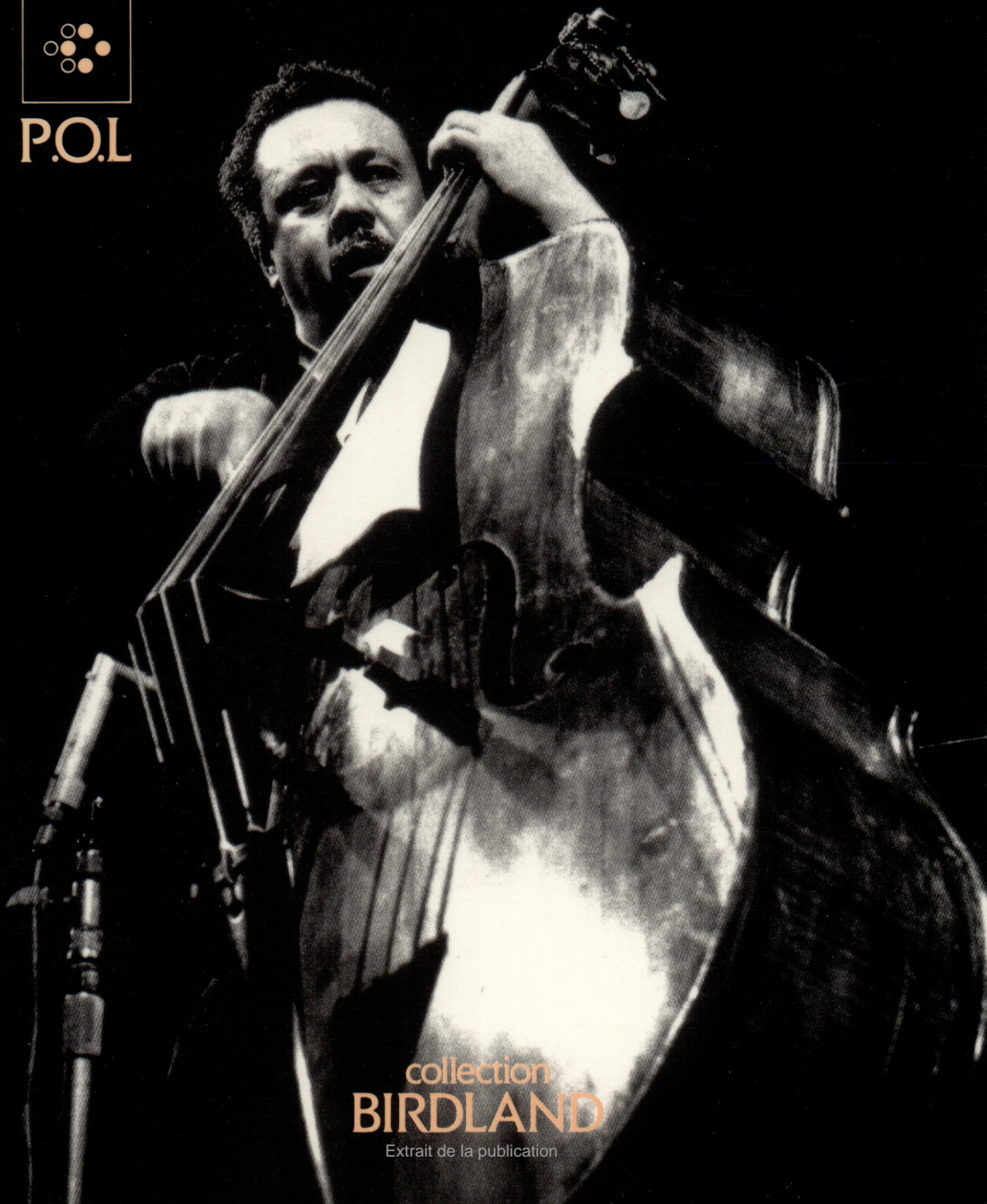


L'Amérique de Mingus

DIDIER LEVALLET
DENIS ~ CONSTANT MARTIN



P.O.L



collection
BIRDLAND

Extrait de la publication

L'Amérique de Mingus

DES MÊMES AUTEURS

Didier Levallet

LE GUIDE DU JAZZ 1982, PARIS-BANLIEUE, en collaboration avec Patrick Amine et Luc Delannoy, Éditions Capitales, 1982.

L'ANNUAIRE DU JAZZ 1983, LES RÉGIONS, t. 1 et 2, en collaboration avec Luc Delannoy *e.a.*, Musique & Média/CENAM, 1983.

Denis-Constant Martin

L'AFRIQUE NOIRE, codirecteur avec Tatiana Yannopoulos, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques, 1973.

LES ÉTATS-UNIS ET LEURS POPULATIONS, en collaboration et sous la direction de Marie-France Toinet, Complexe, collection « Pays et populations », 1980.

AUX SOURCES DU REGGAE, MUSIQUE, SOCIÉTÉ ET POLITIQUE EN JAMAÏQUE, Parenthèses, collection « Epistrophy », 1982.

LE KENYA, en collaboration avec Marie-Christine Martin, Presses universitaires de France (« Que sais-je? », n° 2105), 1983.

L'HÉRITAGE DE KENYATTA, LA TRANSITION POLITIQUE AU KENYA, 1975-1982, en collaboration avec Gene Dauch, Aix-en-Provence/Paris, Presses universitaires d'Aix-Marseille/L'Harmattan, 1985.

TANZANIE, L'INVENTION D'UNE CULTURE POLITIQUE, Presses de la Fondation nationale des Sciences politiques/Karthala, 1988.

Didier Levallet
Denis-Constant Martin

L'Amérique de Mingus

Musique et politique :
les *Fables Of Faubus* de Charles Mingus

P.O.L
8, villa d'Alésia, Paris 14^e

Collection BIRDLAND dirigée par Christian Tarding

Yves Buin, THELONIOUS MONK

Jacques Laurans, BALLADES

Laurent Cugny, LAS VEGAS TANGO, UNE VIE DE GIL EVANS

© P.O.L éditeur, 1991
ISBN : 2-86744-191-9

REMERCIEMENTS

Pour l'aide que, sous des formes très diverses mais toutes indispensables, ils nous ont apportée durant la préparation de cette étude, nous voulons exprimer notre gratitude à Pascal Anquetil, Simha Arom, Bertrand Badie, Philippe Baudoin, Philippe Carles, Frédéric Goaty, Marie-Christine Granjon, Sylvain Kassap, Dominique Pifarély, Marie-France Toinet et Tatiana Yannopoulos. Leurs compétences, leur amitié et leur disponibilité nous ont permis d'améliorer et de préciser ce texte (et ses illustrations). Ils n'ont bien entendu pas la moindre part à ses faiblesses.

« Il me semble qu'à la longue votre art devient le reflet d'une conscience qui, si elle est assez puissante, peut changer la conscience sociale des gens qui vous écoutent. »

Cecil Taylor

Introduction

Un homme, des images, des sons : une certaine mémoire de la musique peut naître de ce carambolage. Un Mingus en colère, brandissant un fusil, filmé alors qu'il va être expulsé de son domicile, en 1966. Un Mingus épuisé, applaudi dans les jardins de la Maison Blanche alors que le sudiste Jimmy Carter a la main posée sur son épaule. De la révolte à la lassitude, avec les ombres croisées de la forfanterie et de la peur, les photos retracent une vie.

Trop clair, trop simple ! Comme bien des commentaires qu'a suscités la musique de Charles Mingus. Ou, plus exactement, une partie de son œuvre, privilégiée au sein d'un ensemble abondant et étonnamment divers. Colère, révolte, puis disparition de l'inspiration dans la fatigue ; créativité névrotique ? Charles Mingus peut-il être réduit à cela seulement ? Et, d'abord, qu'en est-il de sa musique, que nous "dit"-elle de l'homme et de son temps, de la place de l'un dans l'autre ? Le lui a-t-on seulement demandé ?

Pas vraiment. Mingus a parlé, d'abondance. Il a écrit, inlassablement. Peut-être ce trop plein de verbe a-t-il empêché qu'on ne l'entende, c'est-à-dire qu'on entende sa musique...

Mais, interroger la musique ne va pas de soi. En tout cas, si l'on ne veut pas lui souffler les réponses. Que faire alors ? Comment tenter de saisir la place de Charles Mingus dans son époque, dans les esthétiques qui s'y développaient, comment appréhender ses conceptions musicales et ses sentiments face au monde où il devait vivre ? Sans se fier seulement à ses paroles, sans s'en défier nécessairement non plus, mais en utilisant son moyen d'expression le plus riche, la musique. Bref, comment retrouver l'*Amérique de Mingus* ?

On pourrait — il faudrait — analyser tout l'œuvre mingusien ; certains, plus tard, voudront sans doute le tenter. Nous avons préféré donner d'abord un coup de sonde : choisir une œuvre, l'une des plus achevées, l'une des plus impressionnantes, l'une de celles que son créateur avait particulièrement à cœur aussi, et la démonter pour essayer d'en découvrir le sens.

*
* *

Les pages qui vont suivre ne constituent donc pas à proprement parler un ouvrage sur Charles Mingus ; plutôt une étude des FABLES OF FAUBUS. Et cette étude a une double ambition : comprendre l'œuvre, bien sûr, mais aussi, mais surtout, tester, sur un matériau dont l'intérêt esthétique et social ne peut être disputé, une méthode qui s'efforce, justement, d'allier sociologie et musicologie, indissolublement. Ce n'est pas la première fois qu'un tel effort est entrepris ; c'est toutefois une aventure originale dans la littérature jazzistique.

Le caractère aventureux de ce travail explique sa construction : d'abord, poser pour tous les lecteurs quelques points de repère indispensables quant à l'histoire de la musique afro-américaine et à la situation qu'y occupe Charles Mingus (et cela même si ces bornes paraissent déjà familières au petit groupe des amoureux du jazz), de façon que la lecture des pages suivantes s'effectue à partir de prémices esthétiques et historiques clairement établies ; puis présenter la genèse et l'évolution de l'œuvre choisie, les FABLES OF FAUBUS, en justifiant ce choix ; exposer ensuite comment a été conçue la méthode, donc résumer, non sans éclectisme, les acquis d'une littérature particulièrement riche (même si elle ne concerne que très rarement le jazz), pour indiquer comment et pourquoi en ont été tirées quelques idées-forces ; à partir de là, décrire l'œuvre en détail avant de rappeler les événements qui en ont entouré la gestation et la maturation ; enfin, en reprenant tous ces éléments, avancer une interprétation des FABLES OF FAUBUS qui suggère une vision de ce qu'a pu être l'*Amérique de Mingus*, l'univers intime d'un créateur, perçu à travers sa musique.

Ce plan reproduit fidèlement une démarche ; il est l'itinéraire d'une aventure ; il est une promenade aussi à travers le plaisir, de

plaisirs en plaisirs : de la joie d'entendre une musique si belle à l'excitation de découvrir les secrets de sa puissance d'émotion. Et, au bout du compte, ce sont ces plaisirs que nous voudrions ici faire partager.

FABLES OF FAUBUS*

Staff 1: Bb_7 $\%$ $DbM7\#11$
Staff 2: $\%$ Bb_7 $\%$
Staff 3: $Db7$ $\%$ Bb_7
Staff 4: $\%$ $Db7$ $\%$ 3
Staff 5: G_7b5 $C7(+5)$ F_M7 3
Staff 6: $DbM7\#11$ $C7$ $C7$ Bb
Staff 7: 1 $Ab7$ $Gb7\#11$ $\left. \begin{array}{l} 3 \\ \hline G\ Ab\ A\ Bb\ B \end{array} \right\}$
Staff 8: $C7$ $\left. \begin{array}{l} 3 \\ \hline 7\ Db\ D \end{array} \right\}$ $\left. \begin{array}{l} 3 \\ \hline Eb\ E\ F \end{array} \right\}$ 2 $F_6/9$
Staff 9: $\%$ 3 $\%$ 3 $\%$ 3
Staff 10: Bb_M7 $\%$ Gb_M7
Staff 11: $\%$ 3 Bb_M7 $\%$

The image displays a musical score for the piece 'Fables of Faubus'. It consists of ten staves of music, each with specific chord markings and rhythmic notations. The chords and markings are as follows:

- Staff 1: $G\flat M7$, $\%$, $DM7$, $b9$, $\#9$
- Staff 2: $GM7$, $C_7\flat5$, $F7\#9$
- Staff 3: $B\flat7\#11$, $(E7\#11)$, $\%$, $\%$
- Staff 4: $\%$, $B\flat_7$, $\%$
- Staff 5: $D\flat7$, $\%$, $B\flat_7$
- Staff 6: $\%$, $D\flat7$, $\%$, 3
- Staff 7: $G_7\flat5$, $C7(+5)$, F_7M7 , 3
- Staff 8: $D\flat M7\#11$, $C7$, $C7$, $B\flat$
- Staff 9: $F_7\flat/9$, $\%$, $\%$, $\%$

* Il existe des variations considérables dans l'exposé du thème des FABLES OF FAUBUS selon les enregistrements de Charles Mingus. Cette transcription représente donc un compromis établi essentiellement à partir du relevé de l'exposé du thème dans les deux premiers enregistrements des FABLES (versions CBS et Candid). (Tous droits réservés pour la transcription.)

.

1. Jazz : le singulier et le collectif

L'histoire de la musique afro-américaine et de ses développements a fait l'objet de nombreux ouvrages auxquels le lecteur pourra se reporter si nécessaire. Pour les besoins de cette étude, il nous a semblé cependant utile de dégager les éléments caractéristiques essentiels qui, ensemble, définissent l'identité particulière d'une pratique qui a définitivement marqué son temps. On verra que, s'ils ressortissent évidemment à la musicologie, ces éléments ne peuvent souvent s'éclairer qu'en tant que comportements sociaux (artiste dans la société mais aussi musicien dans la communauté de l'orchestre).

L'INDIVIDUALISATION DE LA SONORITÉ

Les origines essentiellement vocales de la musique noire américaine (*work songs*, *spirituals* et *blues*) ont entraîné une utilisation du son instrumental comme prolongement voire imitation de la voix. Les musiques populaires se souciant peu d'académisme, chaque chanteur — puis chaque musicien — raconte sa propre histoire, colorée par son timbre vocal, puis instrumental, renforçant ainsi la personnalisation d'un discours énoncé à la première personne. Cette couleur recherchée se situe évidemment à l'opposé de la quête de pureté idéale à laquelle s'astreint l'interprète de musique savante pour servir une œuvre dont la genèse lui est extérieure. A ce sujet, souvenons-nous à quel point la lutherie africaine aime agrémenter le son premier d'un instrument de bruisseurs, l'éloignant d'autant des critères de pureté occidentaux.

Ces deux attitudes devant la production sonore — le traitement d'essence vocale et le rejet d'un standard propre à chaque instrument — sont, conjointement, à l'origine de deux caractéristiques fondamentales du traitement du timbre dans la musique de jazz : l'approche vocale de la sonorité instrumentale et, par voie de conséquence, sa personnalisation systématique.

Ceci traverse toute l'histoire du jazz, et les exemples abondent. L'expression de type vocal sur l'instrument, avec ses portamentos, glissandos, notes vibrées, ses phrasés exclamatoires, mis au jour chez les premiers bluesmen, où le chanteur et l'instrument (guitare, harmonica...) dialoguent jusqu'à tendre à se confondre, s'impose avec la même évidence dans le jeu des artistes les plus actuels : il suffit, pour s'en convaincre, d'écouter tout solo de créateurs aussi différents que Miles Davis, Ornette Coleman ou Archie Shepp. Que le saxophone, instrument malléable et au passé quasiment vierge lorsque le jazz apparaît et s'en empare, s'y prête particulièrement bien tombe sous le sens ; mais il n'est pas exagéré d'affirmer que tous les instruments empoignés par les jazzmen — y compris les plus rigides, comme le piano, ou les plus éloignés du discours mélodique, comme la batterie — ont dû répondre à cette exigence. Cette absence de dogme sur la qualité d'une sonorité instrumentale favorisera de nombreuses transformations du timbre des "cuivres" dès les années vingt. Ces innovations fécondes — elles donneront naissance à de nouveaux accessoires, vite repris par la facture instrumentale — sont particulièrement bien illustrées par la période "jungle" de l'orchestre de Duke Ellington, où la raucité des cuivres plante le décor d'une Afrique mythique qui exprime une négritude ambiguë¹.

Considérant son instrument comme le prolongement naturel de sa propre voix (fût-elle intérieure), le musicien de jazz n'a de cesse que de cultiver sa différence et se rendre immédiatement identifiable à la seule audition d'une sonorité n'appartenant qu'à lui. Tous les grands solistes de jazz — même les plus copiés — ont, ainsi, su établir leur propre sonorité, que l'initié reconnaît d'emblée. On pourra même

1. Ces spectacles s'adressaient — tout au moins jusqu'à la fin des années trente — à un public exclusivement blanc.

Le 20 octobre 1960 Charles Mingus enregistre, en quartette et pour une petite compagnie de disques, *Candid*, ce que lui même considère comme la version originale des *FABLES OF FAUBUS*. A ses côtés : Eric Dolphy, Ted Curson, Dannie Richmond. Les *FABLES* ont déjà connu, quelques mois auparavant, une première naissance au disque. Gravées le 5 mai 1959 dans les studios de Columbia mais alors amputées de leur texte, jugé trop virulent par les dirigeants de la firme. Ces paroles, où colère, sarcasme, angoisse se tressent en un chant grinçant, évoquent les agissements ségrégationnistes du gouverneur Orval Faubus qui en 1957 provoquèrent, dans l'Arkansas, les affrontements de Little Rock – l'un des temps premiers, des temps essentiels de la lutte pour les droits de la population noire aux États-Unis.

Ces *FABLES* hérissées, agressives, Mingus les a très certainement composées dans l'année même, sous le coup des événements. Les mots en donnent un sens, manifeste ; ils ne portent pas l'entier de leur signification, et particulièrement ce qu'induit leur forme. Intriqué à ce sens, ne l'épousant pas forcément en totalité – ne s'y cantonnant pas forcément non plus –, quel est donc celui des sons, de leur divers niveaux d'articulation, de leur architecture ? A cette question, seule apte à poser justement le rapport "musique et politique", l'essai de Didier Levallet et Denis-Constant Martin s'efforce de répondre. Par un travail de mise en situation historique et esthétique de l'homme-Mingus, de son monde propre, tout d'abord ; ensuite par une analyse combinant dans ses approches – et ouvrant ainsi des perspectives neuves à la littérature jazzistiques – sémiologie musicale et sociologie. Exercée sur l'enregistrement canonique de 1960 et, surtout, les cinq versions "live" de la tournée européenne de 1964 actuellement éditées (Mingus présentait à cette occasion un sextette comprenant, outre Dolphy et Richmond, Johnny Coles, Clifford Jordan et Jaki Byard), la méthode a vocation d'être reprise, appliquée à d'autres moments d'importance de la déjà longue histoire du Jazz. Pour l'heure elle s'avère seule apte à mettre au jour toute la richesse sémantique d'une œuvre qui, peu ou prou, ne s'en est pas tenue à sa vocation proclamée d'exprimer la révolte.

Éclairant leur dynamique de tensions, les contradictions qui les animent, désignant le territoire d'ambiguïté qui les fonde et comme les racines de leur hétérogénéité, elle montre en quoi ces *FABLES OF FAUBUS* devenues relance quasi mythique du jazz moderne symbolisent le rapport complexe au monde blanc et sa culture, à ses valeurs, d'une communauté par lui "négative", sinon niée.

BIRDLAND, collection dirigée par Christian Tarting



Maquette J.-P. Reissner
Photo : Charles Mingus au TNP (octobre 1970)
par Horace
ISBN : 2-86744-191-9
F 10191-12-90

Extrait de la publication

150 F