

Armstrong je ne suis pas noir...

Yves Raibaud

▶ **To cite this version:**

Yves Raibaud. Armstrong je ne suis pas noir.... Volume ! La revue des musiques populaires, 2011, 8-1, pp.223-231. 10.4000/volume.143 . halshs-00637465

HAL Id: halshs-00637465
https://shs.hal.science/halshs-00637465

Submitted on 5 Dec 2011

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

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

trib une

Armstrong, je ne suis pas noir…

par

Yves Raibaud

Université de Bordeaux 3

La 'race' provoque toujours de l'émotion dans un pays (la France) où cette catégorie n'est pas facilement acceptée dans le débat public[1]. Dès la soirée d'ouverture du colloque « Peut-on parler de musique noire[2] ? », dans les beaux salons de la librairie Mollat à Bordeaux, ville au lourd passé colonial et esclavagiste, deux interventions passionnées de la salle donnent le ton.

La première, venant d'un homme mûr à la peau noire, reproche aux conférenciers leurs propos (pourtant très mesurés), leur déniant toute capacité à parler de ce sujet en raison de la couleur blanche de leur peau et du style « hautain » et distancié de leur discours scientifique. La deuxième, venant d'un homme jeune à la peau blanche, critique le fait d'interroger la « couleur » de la musique. Il explique qu'il vit une authentique fraternité musicale avec des artistes noirs africains. Cela prouve, selon lui, que la couleur de la peau est secondaire car la musique est un langage universel.

Notons comment la 'race' est à ce point un sujet tabou en France que des travaux qui portent sur des musiques et des musiciens qui s'autodésignent eux-mêmes comme « Noirs », arrivent à déclencher des émotions aussi fortes. Nous avions souhaité, Emmanuel Parent et moi-même, traiter du sujet de la musique noire en France après avoir lu et rencontré l'historien Pap Ndiaye (Ndiaye 2008), malheureusement absent ce jour-là pour raisons de santé. Nous avions exprimé cela de la façon suivante.

> « Bien que l'appel à communication concerne toutes les approches des musiques noires, une attention particulière sera portée aux textes qui traitent de la musique noire en France, pays où une certaine conception universaliste des droits de l'Homme et du citoyen a pu freiner pendant un certain temps le développement des études noires. »

Le colloque qui a suivi la soirée chez Mollat n'a pas déçu. Bien au contraire, il a permis des avancées considérables. La notion de musique noire a été interrogée et déconstruite à partir de terrains géographiques et d'apports disciplinaires variés. Les interventions magistrales de Philippe Tagg et Denis-Constant Martin, en début et en fin de colloque, ont permis de cadrer et synthétiser les idées-forces qui se sont dégagées de ce travail collectif.

Cependant seules deux communications sur vingt traitaient de la musique noire en France (Julien Barret et Sophie Moulard-Kouka, sur le rap français). Je me demande si ce faible intérêt pour les

1. Race est ici entendue comme « rapports sociaux de race ». À la différence du race anglais, race exprime aujourd'hui encore le postulat d'une différence biologique et se réfère, depuis Vacher de Lapouge (1896), aux idéologies racistes qui ressurgissent périodiquement dans le débat politique (par exemple en 2010, la droite conservatrice à propos des Roms). Pap Ndiaye (2007) montre que cette permanence du racisme n'a d'égale, en France, que le refoulé qui interdit d'évoquer la race dans le débat scientifique. Pascal Blanchard et Nicolas Bancel (2006) en donnent une explication généalogique à travers l'histoire de la France coloniale. Maryse Tripier (1990) et Gérard Noiriel (2007) montrent les liens qui existent dans le débat public entre immigration et racisme d'une part, immigration et antisémitisme d'autre part. Elsa Dorlin (2009) propose l'idée que la Nation française procède à la fois de la naissance d'un sujet universel doué de raison et de l'exclusion des femmes et des Noirs, au XIXe siècle, de cette catégorie. Je choisis donc d'écrire rapports de race ou bien 'race', entre guillemets simples, en référence à ces débats.
2. 12 et13 avril 2010 à Bordeaux, organisé par la revue *Volume !* des éditions Mélanie Seteun et ADES-CNRS, université de Bordeaux.

« études noires à la française » ne vient pas d'une externalisation et d'une esthétisation (exotisation ?) de la problématique « musique noire ». Les chercheurs français ne semblent pas avoir de problème pour travailler sur la musique de Louisiane, l'afro-colombianité ou le reggae des rastafaris. Il leur est peut-être plus difficile de considérer ce que la musique noire signifie dans notre environnement musical quotidien et comment cela peut orienter notre vision du monde.

D'où cette « émotion » du public, qu'on pourrait peut-être interpréter comme un tabou, une difficulté d'envisager le rapport de race comme un rapport conflictuel en France aujourd'hui ? L'empathie radicale pour les musiques noires qu'a manifestée longuement, et de façon virulente, le jeune musicien blanc qui s'est exprimé lors de la première soirée, témoigne d'une grande méconnaissance des termes du débat. Comment s'en étonner, alors que les rapports sociaux de race, réduits au minimum dans l'enseignement de l'histoire et de la géographie à l'école, ne sont évoqués dans les autres matières (littérature, arts plastiques, musique, sport) que sous l'angle des stéréotypes les plus éculés ? Cette personne manifestait cependant une immense bonne volonté antiraciste, justifiée d'un point de vue esthétique[3]. Cela m'a frappé et méritait un commentaire. À partir de cet « incident », je vais donc tenter, modestement, de recentrer le débat sur les « études noires à la française ». Et comme tout commence (paraît-il) par une chanson, je vais pousser la mienne.

Armstrong, je ne suis pas noir…

« … Je suis blanc de peau », aurait enchaîné la foule unanime si j'avais commencé ma communication par ces paroles. Et pour cause ! La chanson de Claude Nougaro est sur les lèvres de tous depuis plus de trente ans, sans cesse rediffusée, reprise par les chanteurs des générations montantes.

3. Ce que Boltanski, dans son livre La souffrance à distance, appelle le topique esthétique : face au spectacle médiatique de la souffrance (famines, guerres, épidémies), le spectateur balancerait entre trois postures appelées par l'auteur « topiques » : le topique de la compassion, le topique de la dénonciation et le topique esthétique. Le topique esthétique permettrait d'accepter la souffrance et le sentiment d'injustice qui s'en dégage en considérant la beauté formelle des situations présentées (Boltanski, 1996).

Plus encore, elle est l'objet d'un enseignement systématique en milieu scolaire, même si elle ne fait pas partie, comme la Marseillaise, du programme officiel. De l'école élémentaire à la troisième, il y a peu de chance qu'un enfant de France échappe à *Armstrong*. La chanson est un tube dans les karaokés, les émissions télévisées de jeux (On connaît la chanson, Paroles et musiques), le répertoire des fanfares et des bandas que les *festayres* du Sud-Ouest reprennent en chœur dans les bodegas. *Armstrong* est un hymne national.

Au fait, qu'est-ce ça raconte[4] ? « Quand on veut chanter l'espoir, quel manque de pot ». Quand t'es blanc, t'as pas d'espoir. « Armstrong tu te fends la poire, on voit toutes tes dents. Moi je broie plutôt du noir, du noir en dedans. » Quand t'es noir tu te marres. Quand t'es blanc c'est déprimant. T'es noir t'as chaud, t'es blanc t'as froid. « Armstrong un jour tôt ou tard, on est que des os… Au-delà de nos oripeaux (point d'orgue). Noir et Blanc (point d'orgue). Sont ressemblants (grand silence). Comme deux gouttes d'eau, oh, yeah! ». Vive la vie, non seulement les Noirs sont gais malgré la misère, mais en plus il n'y a pas de différence une fois qu'on est mort. Oh yeah.

Examinons maintenant ce qui pourrait faire de la chanson *Armstrong* un objet scientifique. Le premier intérêt est sa généalogie : adaptation du negro-spiritual[5] *Let my people go*, elle s'inscrit dans une chaîne de récits légendaires, transmis par des chants, qui parlent en termes bibliques de la traite négrière, de l'esclavage et de la fuite du « peuple noir » vers la liberté. Le second intérêt est l'adaptation de ce récit en France par le biais d'une chanson et sa diffusion exceptionnelle dans tous les pays de langue française et sur une durée longue, qui touche donc plusieurs générations. *Arms-*

4. Texte : 1. « Armstrong, je ne suis pas noir, je suis blanc de peau. Quand on veut chanter l'espoir, quel manque de pot. Oui, j'ai beau voir le ciel, l'oiseau, Rien, rien, rien ne luit là-haut, Les anges... zéro, Je suis blanc de peau. » 2. « Armstrong, tu te fends la poire, on voit toutes tes dents, Moi, je broie, plutôt du noir, Du noir en dedans, Chante pour moi, Louis, oh oui, Chante, chante, chante, ça tient chaud, J'ai froid, oh moi qui suis blanc de peau. » 3. « Armstrong, la vie, quelle histoire ? C'est pas très marrant. Qu'on l'écrive blanc sur noir ou bien noir sur blanc, On voit surtout du rouge, du rouge, sang, sang, sans trêve ni repos, qu'on soit, ma foi, Noir ou blanc de peau. » 4. « Armstrong, un jour, tôt ou tard, on n'est que des os. Est-ce que les tiens seront noirs ? Ce serait rigolo. Allez Louis, alléluia au-delà de nos oripeaux… Noir et blanc sont ressemblants comme deux gouttes d'eau. »

5. L'adjectif « negro » tombe par la suite, mais c'est sous ce nom que dans le monde entier jusqu'aux années 1970 sont diffusés les gospels américains.

trong peut être de ce point de vue considéré comme un « faitiche » au sens que lui donne Bruno Latour (1996) : un objet qui échappe à son créateur par le sens commun que les humains lui attribue, au point d'avoir une efficacité causale sur les sentirs, les pensées et les actions de ces mêmes humains.

Let my people go est rapidement devenu, dès la sortie de son premier enregistrement connu en 1950, un des negro-spirituals les plus diffusés sur les radios du monde. *Let my people go*, chanté par les Noirs alors réduits en esclavage, utilise une imagerie biblique : Dieu envoie Moïse en Égypte pour ordonner au pharaon de laisser partir son peuple[6]. Ce commentaire-type, universellement répandu (sur les pochettes de disques par exemple), est consensuel dans l'imaginaire du negro-spiritual. Il identifie un « peuple noir » dont la déportation (la traite négrière) puis la fuite (vers les États du Nord des États-Unis et le Canada abolitionniste au XIX^e^ siècle) seraient comparables à la mise en esclavage des juifs de la Bible par les pharaons égyptiens et leur exode vers la Terre promise. Dans ces conditions, le peuple noir, comme le peuple juif, a une terre d'origine (l'Afrique) dont il a gardé la mémoire, notamment à travers ses chants et ses rythmes. L'abolition de l'esclavage s'inscrit dans une version chrétienne contemporaine des rapports de race qui insiste (contrairement au récit biblique de la malédiction de Cham, le fils noir de Noé[7]) sur l'égalité des hommes devant Dieu.

Let my people go connaît deux premières adaptations en français. L'une dans les années 1960 (adaptation Paul Helluin, éditions les Presses d'île de France) dont le texte n'est plus biblique mais anti-esclavagiste et anti-colonialiste : « Un grand navire est arrivé, *let my people go*. Des soldats blancs ont débarqués, *let my people go*… Les soldats nous ont enchaîné […] Les planteurs nous ont achetés […] ». L'autre, *Dans un même amour*, est contemporaine du concile Vatican II (1962-1965) qui modernise le rituel de la messe en remplaçant le latin par le français. « *Viens, viens sur cette terre, rassembler tous nos frères* (point d'orgue). *Dans un même amour*. » Pour les mélomanes, on précisera que le swing a disparu sous la gestique des officiants et l'accompagnement d'orgue.

6. www.akadem.org

7. Genèse, le déluge, 25, la malédiction de Cham. « Maudit soit Canaan, fils de Cham, il sera l'esclave des esclaves de ses frères ». Les fils de Cham, selon la Bible, peuplèrent l'Ethiopie, l'Egypte et l'Arabie, les descendants de Canaan la Palestine.

Il n'est pas anodin de rappeler que le concile Vatican II et l'introduction du gospel dans la liturgie catholique (mais aussi dans les carnets de chant des scouts de France) sont contemporains d'une phase d'engagement d'un certain nombre de chrétiens pour l'indépendance des anciennes colonies, notamment au moment de la guerre d'Algérie[8]. À partir des années 1960 et les indépendances africaines, les mouvements chrétiens progressistes s'engageront dans la coopération et l'aide humanitaire. Cela se traduit en France par des représentations esthétiques sur le thème de l'égalité des 'races', que l'on retrouve dans l'iconographie des églises des villes nouvelles de la banlieue parisienne, où la présence de visages noirs et jaunes dans les fresques symbolise l'universalité du message chrétien.

Cette introduction des musiques noires dans la liturgie avait été anticipée par l'Église protestante. Un certain nombre de figures artistiques l'ont incarnée, en particulier celle du chanteur noir américain John Littleton, qui avait enregistré plusieurs versions de *Let my people go,* un « bis » qui lui était réclamé à la fin de chaque concert. Voici comment le journal l'*Humanité* (peu suspect de cléricalisme) relatait sa mort en 1998 :

> « Le chanteur John Littleton, véritable ambassadeur des negro-spirituals en France, est mort le 24 août à Reims. Il chantait en français des compositions d'inspiration religieuse, comme «Réconciliation», « Jéricho», « Notre-Dame chante»... Né dans une plantation près de Tallulah, petite bourgade de Louisiane, d'un père pasteur baptiste et cultivateur, il suivit ce dernier dès son plus jeune âge dans les églises, où il commença à chanter. Dès l'adolescence, il s'attaqua au répertoire de «grands», tels Bing Crosby et Mahalia Jackson. Dans les années cinquante, il rentre au Conservatoire National de Paris, […] mais s'oriente rapidement vers le chant religieux. John soulevait les foules de spectateurs dans chacun de ses concerts ou de ses tournées […]. Il chantait et faisait chanter les grands thèmes qui le préoccupaient sans cesse : l'amitié, la fraternité, la paix, l'espoir... »

John Littleton, qui a vendu des millions de disques religieux, est aujourd'hui encore une sorte de musicien officiel des pratiques chrétiennes ordinaires, et il n'est pas anodin qu'il soit Noir, chanteur de jazz et afro-américain.

8. Cf. lettre d'un routier sur la torture et la guerre en Algérie, site des scouts de France, merci à J.-P. Augustin pour cette référence.

Armstrong devient faitiche

La chanson *Armstrong* (1967) peut être considérée comme une suite logique et une version laïque de cette généalogie. Louis Armstrong avait enregistré en 1958 une interprétation de *Let my people go*, succès mondial qui avait fait découvrir, derrière le talent du trompettiste de jazz, une voix cassée par un défaut de cordes vocales, qui illustrait à merveille la « voix noire ». Ce « grain de voix noire » (Parent, 2011) fait partie des standards du rock, mais aussi de la chanson française dès qu'elle se durcit, dénonce, se fait rebelle[9]. Les stéréotypes liés à la musique noire sont constamment évoqués par les chanteurs : *Je voudrais être Noir* (Nino Ferrer), *Noir c'est noir*, « Il y a longtemps sur des guitares, les mains noires lui donnaient le jour, pour chanter les peines et les espoirs, pour chanter Dieu et puis l'amour » (Johnny Hallyday). Claude Nougaro et Maurice Vander (qui a signé l'arrangement musical de la chanson), apportent cependant dans *Armstrong* une caution artistique supplémentaire, celle de musiciens qui ont joué avec des jazzmen tels qu'Eddy Louiss, Ornette Coleman ou Marcus Miller. Cela donne à la chanson une authenticité que n'ont pas d'autres adaptations de gospel[10]. Dans *Armstrong* la « musique noire » est prise au sérieux : hommage à Louis Armstrong, balancement swing, groove, solo de trompette jazz, etc. Cela ne donne que plus de force et de vérité aux paroles et aux stéréotypes qu'elles énoncent.

La « faitichisation » d'*Armstrong* dans la langue française passe par un certain nombre de transformations du gospel initial. La première est l'élimination de la référence au peuple juif et au peuple noir. Dans l'imagerie populaire de la République (celle qui est véhiculée par l'histoire de France d'Etienne Lavisse et les cartes de Paul Vidal de la Blache), communautés et cultures sont des folklores hérités du passé qui se fondent peu à peu dans la Nation française, puis dans la république de citoyens égaux devant la loi. La seconde est la polarisation noir/blanc

9. Cf P. Tagg (2008) et G. Guibert (2008) : le « son sale », l'altération des timbres, par exemple par le biais de « la distorsion », et plus largement « le braconnage » par rapport aux normes savantes sont autant des marqueurs des musiques afro américaines que du populaire en musique.
10. *Personne ne sait le secret que j'ai*, adaptation de *Nobody Knows* par Hugues Aufray, ou le calamiteux *Papa banjo, maman violon*, sur l'air de *Oh When the Saints*, d'Annie Cordy.

qui biologise les différences et permet de penser de façon binaire l'égalité. Noir = chaud = gai, blanc = froid = triste, mais, sang noir = sang blanc (puisque le sang est rouge). La différence, ainsi constatée de façon minimaliste, participe à forger une grammaire initiale pour la compréhension des rapports sociaux de race, donc un outil pédagogique d'une grande efficacité. Cette polarisation binaire élimine aussi bien les couleurs autres ou intermédiaires que les histoires ou les cultures. Elle permet donc d'imaginer une égalité radicale noir = blanc (noir et blanc ressemblant comme deux gouttes d'eau), tout en posant l'hypothèse « cocasse » d'une différence fondamentale (« est-ce que tes os seront noirs, ça s'rait rigolo[11] »). On peut penser que les références au gospel (*Let my people go*) et au jazz de Louis Armstrong participent à moderniser et « adoucir » le racisme républicain ordinaire hérité de l'époque coloniale (Blanchard et Bancel, 1998). Comme le décrivent ces auteurs, la décolonisation modifie en effet les rapports de race : à travers *Let my people go* et *Armstrong*, on peut suivre l'introduction de nouveaux standards de la pensée raciste qui devient, par le truchement de l'Église (dans la France encore très pratiquante des années 1960) puis de l'école de la République un différentialisme égalitaire : noirs et blancs, tous égaux, avec les qualités et les défauts propres à la couleur de leur peau.

> « C'est bien parce que les «objets-faitiches» et les «concepts-faitiches» sont efficaces qu'il importe de pouvoir observer leur mode d'action sur nous-mêmes. » (De Jonckheere, 2010 : 201).

Peut-être serait-il intéressant de réaliser une « collection » de ce type d'objets culturels qui font exister, comme la chanson *Armstrong,* le thème des musiques noires en France ? J'avoue n'avoir pour l'instant rien de plus à ajouter à ce texte un peu court, sinon une proposition renouvelée d'ouvrir des recherches sur le sujet des musiques noires et de leur réception en France. Cela afin de mieux comprendre comment la « musique noire » (comme le « sport noir ») peut être appréhendée comme un « opérateur hiérarchique de 'race' », qui agit de façon quasi autonome dans la société française : par exemple dans les politiques publiques lorsqu'elles font la promotion des « musiques noires » comme régulateur des tensions sociales dans les quartiers urbains sensibles.

11. Humour qui n'est pas sans rapport avec les stéréotypes de l'époque coloniale : revue nègre, rhum black, banania, etc. (Blanchard et Bancel, 1998).

Bibliographie

Blanchard P., Bancel N. (1998), *De l'indigène à l'immigré,* Paris, Gallimard.

Boltanski L. (2007), *La souffrance à distance*, Paris, Folio essais.

Dorlin E. (2009), *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française,* Paris, La Découverte.

De Jonckheere Cl. (2010), *83 mots pour penser l'intervention en travail social*, Genève, IES éditions.

Guibert G. (2008), « De l'originalité du travail de Philip Tagg, pionnier des popular music studies », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n°1-2, p.162-167.

Latour B. (1996), *Petites réflexions sur le culte moderne des dieux faitiches,* Paris, Les empêcheurs de penser en rond.

Ndiaye P. (2008), *La condition noire, essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy.

Noiriel G. (2007), *Immigration, antisémitisme et racisme,* Fayard, Paris.

Parent E. (2011), « Habiter le monde avec des sons : le grain de la voix noire »,*Géographie et Culture*, n° 76.

Raibaud Y. (ed.) (2008), « Géographie, musique et postcolonialisme », *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2.

Tagg. P. (2008), « Lettre ouverte sur les musiques "noires", "afro-américaines" et "européennes" »[1987], *Volume! La revue des musiques populaires*, vol. 6, n° 1-2, p. 135-161.

Tripier M. (1990), *L'immigration dans la classe ouvrière en France,* L'Harmattan, Paris.