

Université de Paris-Saclay, Université de Versailles-Saint Quentin-en-
Yvelines

Master d'histoire culturelle et sociale
Mémoire de recherche de seconde année

Laure BENEDETTI

Les voix de l'Atlantique : les negro spirituals et le gospel en France, 1945-1980.

Histoire du transfert culturel d'une musique noire.



Sous la direction de Mme Anaïs
FLECHET

Juin 2021

Université de Paris-Saclay, Université de Versailles-Saint Quentin-en-
Yvelines

Master d'histoire culturelle et sociale
Mémoire de recherche de seconde année

Laure BENEDETTI

Les voix de l'Atlantique : les negro spirituals et le gospel en France, 1945-1980.

Histoire du transfert culturel d'une musique
noire.

Sous la direction de Mme Anaïs
FLECHET

Juin 2021

Couverture : Archives personnelles de Claudine Gabriel des Bordes, photo
pour l'album *Les Capresses*, Unidisc, 45t, 1969.

Remerciements

Je souhaite tout d'abord remercier ma directrice de mémoire, Anaïs Fléchet pour sa confiance, ses conseils avisés, et sa disponibilité. Elle a su m'accompagner tout en me laissant une grande liberté de réflexion et de travail. Par son expertise et sa direction, le sujet a pris une autre ampleur et j'ai pu explorer des enjeux historiques qui me tiennent à cœur. Merci également à Arnaud Baubérot d'avoir guidé mes premiers pas d'historienne sur ce sujet qui ne cesse de fleurir depuis. Je remercie les enseignants des deux universités qui m'ont hébergé durant ces deux années de master confiné. En dépit du contexte et des difficultés, à l'UPEC comme à l'UVSQ, les enseignants ont été d'une grande bienveillance à l'égard de leurs étudiants. Merci aux enseignants de l'UPEC de m'avoir formé et soutenue en tant que jeune historienne. Merci aux enseignants de l'UVSQ, grâce à leurs qualités d'enseignants et de chercheurs, j'ai pu me forger en tant que spécialiste d'histoire culturelle. Je remercie tout particulièrement Marie-Karine Schaub, j'ai beaucoup appris de ses qualités d'enseignante comme de ses qualités d'historienne. Merci également à Martin Guerpin pour son temps et son analyse musicologique, merci à Cécile Coquet-Mokoko dont l'expertise sur les questions raciales a grandement nourri ma réflexion.

Je remercie mes parents dont le soutien rend la poursuite de mes études confortable. Merci à leur esprit critique, leur grande liberté et leurs personnalités qui m'ont donné l'indépendance d'esprit et la détermination qui m'animent, ce sont les ressources de chaque travail que j'entreprends. Une pensée à mes frères pour leur culture musicale.

Merci à mes amis pour leur soutien de tous moments, pour nos échanges et nos débats qui nourrissent ma réflexion. Un merci tout particulier à Bastien Genot, sans qui, le gospel ne serait pas venu à moi ; à Valentin Jendrysiak pour sa sympathie et sa culture musicale, à Anne Nguyen, pour sa douceur et sa finesse constante, à Juline Clémenceau pour son ouverture et son dynamisme de tous les instants. Un grand merci à mes collègues de l'association étudiante RUSH, leur soutien, leur gaieté et leur amitié a été d'un grand secours en cette période difficile. Merci à Hugo Le Quillec pour son soutien, son humour et sa confiance, il est la surprise bienvenue d'une rencontre politique, intellectuelle et humaine. Une pensée particulière à Nelly Morin, ma sœur d'outre-Atlantique.

Sommaire

Introduction

Chapitre 1. Genèse de la musique noire : Les negro spirituals et le gospel

1.1 Peut-on parler de musique noire ?¹

L'expérience partagée de la condition noire

La musique noire, une musique identitaire

1.2 Les negro spirituals : au commencement était l'esclavage

Un chant de résilience

Des negro spirituals au gospel

1.3. Du Mississippi à la Seine, les negro spirituals à Paris dans l'entre-deux-guerres

Jean Wiener, l'avant-garde à l'assaut du nouveau monde

Roland Hayes, « la rage de Paris »

Louis Thomas Achille, de Fort de France à Lyon

Chapitre 2 : 1945 -1959, les voix de l'Amérique noire

2.1 L'après-guerre, le temps d'une lente transformation du genre

L'héritage de Roland Hayes, les negro spirituals et le chant lyrique

L'acculturation des negro spirituals dans le répertoire populaire

2.2. La musique folklorique noire, arène de la condition noire.

Les chants de la fierté noire

Les représentations coloniales de la musique

2.3 La massification des negro spirituals et du gospel

Les amateurs de jazz et le gospel noir-américain

Le Paul Robeson français

¹ Parent, Emmanuel, « 8 : 1 | 2011 Peut-on parler de musique noire ? » *Volume ! La Revue des musiques populaires*, Consulté le 25 mai 2020. <https://doi.org/10.4000/volume.70>

Chapitre 3 : 1959-1967, l'essor de la scène française

3.1. Un nouveau média au service d'une musique nouvelle

La télévision au service des negro spirituals

Les débuts de John William et John Littleton

3.2. 1964, un apogée

Les appropriations littéraires et artistiques

Le concert de John William à la salle Pleyel

Les jeunesses communistes et la musique noire

3.3. 1964-1967, le gospel dans la liturgie chrétienne

Les negro spirituals et la pastorale catholique

Le gospel à l'église, un tremplin risqué

Chapitre 4 : 1967-1980, le gospel français du déclin à la redécouverte

4.1. La scène française, une scène religieuse

Le retour aux sources des deux chanteurs

Les tournées dans les églises, revenir à la pratique du chant partagé

4.2. De l'église à la soul, musique profane ou musique religieuse ?

La soul et le gospel, alliance et concurrence

Les negro spirituals authentiques en débat

4.3. L'africanité au cœur des représentations

Une musique à « prétexte religieux »

Une musique rythmée, une musique de l'altérité

Une circulation musicale : allers et retours en pays francophones

Conclusion

Introduction

Henry de Lesquen, politicien d'extrême droite et président de *Radio Courtoisie* déclarait en 2016, que les médias français étaient submergés de « musique nègre »², désignant entre autres le rap. Les rappers Kerry James, Lino et Youssoupha ont alors réagit en enregistrant le titre intitulé « musique nègre » cette même année. Ce fait divers souligne la prégnance d'une question qui agite depuis quelques temps la société française autour de la culture nationale et de son rapport aux cultures étrangères, intégrées ou non dans le paysage français. Le rap est présenté par certains critiques d'extrême droite, comme le résultat d'une France qui ne serait plus la France par l'affaiblissement de la politique assimilationniste. Le rap qui a rencontré son public dans les années 1980, et qui depuis, propose une scène française sans cesse renouvelée, serait alors le premier né d'une appropriation de la musique noire en France. Pourtant, dans son ouvrage *New Orleans sur Seine*³, Ludovic Tournès a montré le rôle des milieux français dès les années 1915, dans la popularisation, l'évolution esthétique et l'appropriation du jazz. Le rap et le jazz seraient-ils deux exceptions ? L'historicité de la question se pose, d'autant plus lorsque l'on consulte l'œuvre *Fleuve Profond, Sombres Rivières* (1964) de Marguerite Yourcenar. En 1964, Marguerite Yourcenar écrit un ouvrage entier consacré aux negro spirituals, comprenant une introduction et un recueil de traduction de ces chants. L'écrivaine narre avec sa justesse et sa poésie usuelle, l'histoire et les thèmes des negro spirituals :

« Dans ce patois si particulier, en dépit ou peut-être à cause des obstacles d'une langue étrangère, reçue de ses maîtres avec les premiers rudiments de l'esclavage, souvent nouvelle pour lui et imparfaitement apprise à l'époque où certains des grands Spirituals furent chantés pour la première fois, le poète afroaméricain a réussi à exprimer, avec une intensité et une simplicité admirables, ses rêves et ceux de sa race, sa résignation, et plus secrètement sa révolte, ses profondes douleurs, ses simples joies, son obsession de la mort et son sens de Dieu »⁴.

² PIQUARD Alexandre, FAYE Olivier, « Raciste déclaré, le président de Radio Courtoisie, Henry de Lesquen, est prié de démissionner », *Le Monde*, 28 Juin 2016.

³ TOURNES, Ludovic, *New Orleans sur Seine, Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, Collection Musique, 1999, pp. 522.

⁴ YOURCENAR, Marguerite, *Fleuve Profond, Sombres Rivières, les negro spirituals édition et traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Marguerite Yourcenar*, Paris, Collection Blanche, Gallimard, 1964, p.7

Plus que le contenu du livre qui rend parfaitement hommage à la beauté de cette musique noire, c'est l'histoire de l'ouvrage qui suscite la curiosité de l'historien. L'auteure introduit en effet son essai comme un sujet d'actualité : « le concert et le film ont familiarisé le public européen avec la musique des Negro spirituals »⁵. Cela indique que le public français aurait été suffisamment au contact de ces musiques dans les années 1960 pour que ce genre soit repéré voire devienne un centre d'intérêt reconnu. Aussi, l'on peut s'interroger, entre le temps du jazz et le temps du rap, le milieu du siècle aurait-il été marquée par le temps du gospel ?

Les sources indiquent la présence et le succès du gospel dans la France du XX^e siècle : dès les années d'après-guerre, cette musique est appréciée des amateurs de jazz, et quelques noms noirs-américains sont connus du grand public. Les sources de presse font en effet mention dès les années 1945 de Paul Robeson⁶, grande figure de cette musique dont la popularité est éminente en Occident. Les negro spirituals et le gospel sont d'abord repérés comme des musiques américaines et de fait, c'est depuis les plantations qu'elles n'ont cessé d'évoluer avant de franchir les rives atlantiques. Les negro spirituals sont un genre musical spirituel noir-américain issu de l'hybridation entre les pratiques vocales des esclaves et la culture protestante américaine. Dans les plantations esclavagistes nord-américaines du XVIII^e siècle, les esclaves avaient élaboré des *works songs*⁷ en langue vernaculaire qu'ils entonnaient au cours du labeur. Avec la christianisation conséquente aux Grands Réveils américains de 1734 et 1801⁸, les esclaves et libres de couleurs ont accès aux pratiques musicales et religieuses anglosaxonnes. Ainsi, les *work songs* précédemment pratiquées se teintent de thématiques bibliques qui mettent en parallèle la libération spirituelle et la libération des esclaves, la souffrance du Christ et la souffrance du peuple noir. C'est le cas d'un des negro spirituals les plus connus, « Let my People Go » qui porte sur l'épisode de l'Exode où les hébreux sont libérés d'Égypte. Au travers de ce chant, c'est la libération spirituelle comme l'espoir de libération effective qui est louée. Au fur et à mesure de l'évolution des conditions de vie des noirs américains, ces chants évoluent, au XIX^e siècle, les negro spirituals s'ancrent dans les pratiques des églises baptistes et méthodistes noires-américaines. Au XX^e siècle, notamment via le mouvement Harlem Renaissance, les negro spirituals s'imprègnent des rythmiques et instrumentalisations du blues et du jazz. Cela devient alors un genre du gospel, diffusé plus massivement par l'expansion de l'industrie musicale à partir des années 1950. Le

⁵ Ibid.

⁶ PIERRE, Henri, La lutte contre le terrorisme raciste et le communisme, *Le Monde*, 30 Janvier 1947.

⁷ Chants de travail

⁸ MARTIN, Denis-Constant, *Le gospel afro-américain : des spirituals au rap religieux*, Paris, Cité de la musique, 2008, p.35.

gospel ne se substitue pas aux negro spirituals, les deux genres musicaux co-existent et leurs critères de différenciation sont sujet à discussion parmi les musiciens et les amateurs. Ils sont néanmoins liés et les artistes s'accordent sur la parenté des negro spirituals sur le gospel. Si l'après Seconde Guerre mondiale semble marquer le début du gospel en France, porté par les milieux du jazz et le processus accéléré d'américanisation, les negro spirituals sont présents à Paris dès les années 1920. Entre 1920 et 1945, le genre du gospel n'apparaît pas encore, seuls les negro spirituals sont mentionnés et constituent un élément de répertoire des récitals de musique savante. Ils sont principalement connus grâce à des grands noms de l'opéra noir-américain comme Roland Hayes ou Marian Anderson. L'avant-garde parisienne et les sociétés aristocratiques et bourgeoises constituent un premier relai et réseau de diffusion de ces chants en France. En 1945, les negro spirituals semblent déjà faire partie pratiques sociales et culturelles françaises : on en écoute dans des milieux de plus en plus variés (du salon aux unités militaires), ces chants sont présents dans les veillées de mouvements de jeunesse, dans les chorales amateurs ou dans la pastorale liturgique. À cette époque, les negro spirituals ne constituent pas un genre musical en soi, ils ne sont qu'un chant parmi d'autres dans des répertoires de chants folkloriques et traditionnels. En tant que musique folklorique noire, ils intéressent déjà les journalistes, les musicologues et les militants panafricains qui discutent et débattent des caractéristiques de ces musiques. Les amateurs de jazz s'intéressent à ces musiques et importent le genre du gospel ce qui favorise l'intérêt des maisons de disques pour le marché des musiques noires-américaines. A la fin des années 1950, deux artistes francophones émergent et vont populariser les negro spirituals et le gospel dans l'Hexagone : John William et John Littleton. Ces deux interprètes sont restés dans les mémoires des amateurs de musique chrétienne et du public qui expérimenta l'ouverture de l'Eglise du Concile Vatican II (1962-1965), période au cours de laquelle « Let my people go » ou « Jericho » avaient intégré les répertoires des églises de France. Entre 1964 et 1967, les deux artistes et leur musique sont—en vogue auprès du grand public. Ils sont largement médiatisés et les événements liés aux negro spirituals et au gospel se multiplient. Au début des années 1970, des mutations apparaissent à la fois en termes de production musicale, de contexte et de réception. Les negro spirituals et le gospel sont diffusés presque exclusivement dans les églises de France, et les médias véhiculent progressivement une image profane et africaine de cette musique. La scène gospel française s'éteint au profit d'autres musiques noires, comme la soul à l'orée des années 1980, mais cela donne lieu à d'autres transferts culturels : dans les chorales amateurs, les milieux protestants et évangéliques, dans les Antilles et les pays d'Afrique francophone, les negro spirituals et le gospel continuent de faire

chanter les chœurs. Il y a donc un sujet riche et complexe à traiter, d'autant plus que les negro spirituals et le gospel recouvrent de nombreuses thématiques en lien avec l'histoire culturelle française et transnationale du XX^e siècle : les circulations culturelles transatlantiques, la musique religieuse, le processus d'américanisation, la musique noire, la place des cultures noires en France et leur utilisation comme moyen de lutte noire, la modernité culturelle et musicale en France. En effet, l'histoire des negro spirituals et le gospel est aussi une histoire française : entre 1960 et 1970, le gospel connaît un fort succès dans l'Hexagone, il est connu du grand public grâce à une médiatisation importante et à l'émergence d'une scène française. Bien que la vogue décline à l'orée des années 1980, le gospel fait partie encore aujourd'hui du paysage sonore des espaces francophones. Il s'agit donc de retracer le processus de ce transfert culturel : plus précisément, il s'agit de s'interroger sur la manière dont une musique noire baptiste du XVIII^e siècle, dont les fondements identitaires et religieux n'ont de prime abord que peu de liens avec la culture française, trouve finalement son écho et ses voies d'appropriation dans le paysage culturel hexagonal du XX^e siècle ?

Un premier aspect de ce sujet qui traverse tout le transfert culturel français réside dans le concept de musique noire. Un terme largement employé par les artistes et les journalistes tout au long de la période et qui révèle l'importance des questions identitaires noires dans les negro spirituals et le gospel. Entre 1959 et 1980, John William et John Littleton sont connus, reconnus comme les chanteurs de negro spirituals français, mais aussi comme les deux chanteurs noirs. Car, c'est bien en tant que « musique noire » que sont véhiculés les negro spirituals et le gospel sur la période. Au regard des travaux de l'anthropologue Emmanuel Parent et du géographe Yves Raibaud⁹, la musique noire fait référence au concept noir-américain de *Great Black Music*. Fondé dans les années 1930 par Duke Ellington, entre autres, au sein du milieu jazzistique de *l'Art Ensemble of Chicago*, *Great Black Music*, il s'entend comme un concept qui incarne la communauté de vécu culturelle, sociale et mémorielle de la diaspora noire. Pour Emmanuel Parent, « Cette "musique noire" n'est pas un héritage de l'Afrique. Elle est la transcription musicale de l'idée de panafricanisme, c'est-à-dire de l'identité commune de la diaspora noire, du destin commun des Afro-descendants »¹⁰. Paul Gilroy montre qu'elle constitue comme d'autres éléments de la culture noire, un sujet de

⁹ RAIBAUD, Yves « Peut-on parler de musique noire ? », *Volume!* [En ligne], 6 : 1-2 | 2008, mis en ligne le 15 mai 2011, consulté le 02 février 2020. URL: <http://journals.openedition.org/volume/326>.

¹⁰ PARENT, Emmanuel, « « The uneasy burden of race » », *Volume!* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2011, consulté le 02 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/volume/72>.

débat au sein de la population noire¹¹. Elle porte selon les artistes et les contextes, une visée essentialiste, propriété des noirs ou une visée universaliste, qui transcende les divisions raciales et nationales. En cela, c'est une musique identitaire dont l'adjectif « noir » renvoi en réalité à la condition, à la mémoire, à l'expérience noire. La musique noire constitue ainsi un imaginaire qui contient tantôt la construction d'une musique identitaire, tantôt des représentations raciales, cet enjeu est d'ailleurs aussi présent en France où la musique noire est définie et perçue différemment par le public, les artistes et les médias. Cette notion joue un rôle important au cours de la période, elle est sollicitée aussi bien par les artistes que par les médias, elle est support de discussions autour de l'identité noire mais véhiculent également un certain nombre de représentations raciales. Ces deux éléments (identité revendiquée et représentations) impactent l'appropriation et la réception des negro spirituals et du gospel en France.

Ce sujet est nécessairement concerné par les échanges et les circulations musicales sur le temps long. Il s'agit de cerner des continuités et ruptures géographiques et chronologiques. La circulation de cette musique ne se produit pas une fois pour toute des États-Unis à la France au début du XX^e siècle. On note d'ailleurs déjà des traces éparses à la fin du XIX^e siècle de passages de chorales noires-américaines de gospel (tournée des *Fisk Jubilee Singers* en 1885)¹². Si des premiers échanges ont eu lieu à la fin du XIX^e siècle, le processus d'américanisation que l'on place traditionnellement après-guerre suscite d'autres changements, d'autres transferts et renforce les problématiques de massification de ces objets culturels. Dans le cas du gospel, il s'agit donc de s'interroger sur la façon dont les échanges culturels franco-américains ont eu des conséquences sur les modalités de création, de production et de réception autour des années 1945 ? Certains traits caractéristiques des negro spirituals en 1920 (avant-garde, musique savante, chant folklorique) sont toujours d'actualité en 1945. Dans quelle mesure, les échanges du début du XX^e ont semés les conditions d'un transfert plus ample ? La question des circulations culturelles ne va pas non plus sans les passeurs qui se chargent de ces échanges. En France entre 1920 et 1939, ce sont principalement des compositeurs, des musiciens de l'avant-garde parisienne comme Jean Wiener (pianiste), Pierre Monteux (directeur de la Philharmonie de Boston) qui intègrent des récitals de negro spirituals à des représentations de musique savante. Dans quelle mesure, ces acteurs sont-ils toujours partie prenante de la diffusion des negro spirituals et de la musique noire en

¹¹

¹² Retronews, *Le Menestrel*, 13 Septembre 1885, p.326.

France en 1945 ? Quels jalons ont-ils posés qui permettent aux negro spirituals de se développer dans l'hexagone à l'orée des années 1945 ? Des noms d'artistes noirs-américains emblématiques de cette période, ressortent particulièrement comme Roland Hayes, et un peu plus tard Marian Anderson et Paul Robeson. Dans quelle mesure ces artistes ont-ils participé à la popularisation de ces musiques en France ? Quelle image ont-ils forgé, dans quelle mesure ont-ils inspiré des chanteurs francophones ? De plus, les échanges n'ont pas lieu qu'entre les États-Unis et la France, les Antilles sont aussi concernées ainsi que l'Afrique française. S'il n'est pas possible pour des raisons d'accès aux sources de disposer des archives de ces espaces, les échanges ont bien eu lieu dans les deux sens, et nombre d'acteurs issus des Antilles ou d'Afrique française seront intégrés à cette étude. C'est le cas de Louis Thomas Achille, agrégé d'anglais martiniquais qui a contribué tout le long du XX^e siècle à la diffusion des negro spirituals. Comment ces intellectuels ont-ils voyagé et fait circuler les negro spirituals entre la France métropolitaine, les Antilles et les États-Unis ? Où ont-ils connu les negro spirituals ? Est-ce nécessairement aux États-Unis ? Dans le cas contraire, cela illustrerait une intéressante dynamique d'implantation de cette musique. Enfin, en quoi ces circulations participent-elles à l'évolution des negro spirituals ?

La question de la massification et de la modernité est également une thématique liée à ces circulations et sera traitée au regard du cas français. Dans le contexte de la massification de l'industrie musicale, des débats sur l'authenticité des musiques populaires noires comme le blues, le jazz ou la soul apparaissent. La musique commerciale est ainsi opposée à la musique traditionnelle noire. Ludovic Tournès a montré l'ampleur de ces débats en France concernant le jazz, qui divise notamment les créateurs et rédacteurs du magazine *Jazz Hot*¹³. Les negro spirituals et le gospel n'échappent pas à ces discussions, tous les artistes et spécialistes de ces musiques ne sont pas en accord sur leur nature, leur définition ou ses formes. L'utilisation de la langue française est notamment décriée par plusieurs artistes. Quels sont les termes de ces débats ? Quels sont les critères d'authenticité de cette musique pour les artistes ? A quels éléments de la musique de masse américaine ou de la modernité cette musique fait-elle appel ? Dans quelle mesure la perception de l'américanisation impacte-t-elle la réception de cette musique ? Ces questions nous renvoient à l'étude de la forme et de la matérialité de cette musique : les negro spirituals sont tantôt chantés en solo ou en chorale, en français ou en anglais, via des textes anciens ou de nouvelles créations. Plusieurs artistes sont ainsi partie prenante des versions anglophones et dénoncent les appropriations en langue française, soit

¹³ TOURNÈS, Ludovic, *op.cit.*

pour des raisons esthétiques, soit justement pour des raisons d'authenticité. D'une certaine manière, la langue française dévoierait la mémoire de l'esclavage entretenue par les versions anglosaxonnes traditionnelles. Dans la même mouvance, les reprises de grands classiques des negro spirituals par Louis Amstrong ou Sydney Betchet sont également perçues négativement. Elles sont considérées comme une utilisation commerciale et pour certains sont le témoignage d'une appropriation par les industries de musique blanches qui dévoient ainsi une forme populaire et traditionnelle. Quelles modalités choisissent les artistes français ? Pour quelles raisons ? Sont-elles divergentes des formes plus anciennes américaines ? Les versions anglophones sont-elles préférées par le public ? Les negro spirituals et le gospel sont également diffusés via la discographie, mais aussi par des récitals et des performances live. Quelles modalités (live ou disque) sont privilégiées par le public ? La définition entre negro spirituals et gospel sera également être traitée, les artistes francophones semblent privilégier l'emploi de « negro spirituals » mais interviennent pourtant dans des événements ou album labélisés comme « gospel ».

C'est aussi toute la question de la réception qui est à aborder dans ce sujet, quantitative comme qualitative : Quelle est l'ampleur de la diffusion discographique en France ? Quelle est l'ampleur de la diffusion radiophonique des negro spirituals après-guerre ? Quels artistes sont diffusés, sont-ils américains ou francophones ? Quelles radios diffusent ces artistes, des radios à grand public ou des radio chrétiennes ? Ces éléments donneront des indications de réception qui seront à croiser avec les événements (concerts, récitals) et leurs médiatisation. Concernant l'approche qualitative, les negro spirituals véhiculent un grand nombre de représentations du fait de ces multiples aspects (religieux, noir, américain). Pour autant, le gospel apparaît comme une musique universelle, qui se veut un vecteur de communion, non seulement religieuse mais aussi sociale. C'est également une musique qui porte la mémoire de l'esclavage et les vecteurs identitaires de la condition noire. Comment le public réceptionne et retransmet-il ces différents aspects ? L'un est-il privilégié au détriment de l'autre ? Les réponses à ces questions seront bien sûr évolutives dans le temps et dans l'espace. Les variables comme le contexte des indépendances africaines en France, aux Antilles, les luttes panafricaines, le mouvement de Vatican II ou Mai 1968 sont à prendre en compte. Le statut des personnes interviewées à ce sujet dans les programmes télévisés est aussi important, un musicologue pouvant avoir une autorité reconnue sur la question divergente d'un individu lambda de l'audience. Au regard des trois aspects de cette musique, ce sont trois milieux identifiés qu'il faudra interroger de façon différenciée : le milieu catholique, le milieu de la

musique moderne et le milieu des artistes et de la musique noire. Ces musiques portent aussi un message social, racial et politique, il s'agira donc d'interroger la réception des milieux politiques, notamment le parti communiste qui semble s'y intéresser.

C'est au travers de tous ces questionnements que pourra être cernée la place qui est faite au gospel en France et la mesure de son transfert culturel. Un processus qui n'a pas lieu une fois pour toute mais qui relève des évolutions, des continuités et des ruptures, la pratique et l'écoute du gospel évoluant au fil du temps.

Ce questionnement autour du transfert culturel des negro spirituals et du gospel traverse l'histoire des musiques populaires, l'histoire transatlantique et l'histoire des populations et cultures noires. En termes d'histoire des musiques populaires, l'impact des *cultural studies* anglosaxonnes a été déterminant dans le traitement des musiques populaires, notamment le travail de Richard Hoggart¹⁴. Dans cette lignée, les travaux de Paul Gilroy s'inscrivent de façon critique en ouvrant une perspective transnationale de l'histoire des cultures et musiques populaires. *L'Atlantique noir, contre-culture de la modernité*¹⁵, renouvelle fortement les deux champs de l'histoire culturelle et des cultures noires. Ce travail constitue, depuis sa parution en 1993 et sa traduction française en 2010, une référence des *cultural studies*. Dans cet ouvrage, Paul Gilroy offre une réflexion sociologique, philosophique et historique du rapport entre les cultures noires et l'Occident. Il souligne la polarité des rapports entre ces deux cultures. Puis il illustre, par le biais de la diaspora noire, les échanges et transferts transatlantiques entre les espaces américains, européens et africains. Il offre ainsi non seulement une nouvelle lecture de l'identité de la littérature et de la musique noire mais aussi une nouvelle lecture de la modernité occidentale, toutes construites de métissages. Dans son ouvrage, l'espace atlantique agit ainsi comme un lien et un lieu d'hybridation. C'est dans ce même prisme, des échanges et des transferts culturels que Ludovic Tournès publie *New Orleans Sur Seine*¹⁶ où c'est ici le phénomène de l'américanisation qui est repensé en filigrane dans une étude de référence sur le jazz en France. Il démontre l'ampleur du phénomène jazz en France de 1917 à nos jours. Son travail offre un bilan historique de l'évolution esthétique, technique et culturelle de cette musique en montrant

¹⁴ HOGGART, Richard, et préface Jean-Claude, PASSERON, *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, traduit par Jean-Claude Garcias et Françoise Garcias, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

¹⁵ GILROY, Paul, *L'Atlantique noir : modernité et double conscience*, traduit par Charlotte Nordmann. Paris, Éditions Amsterdam, DL 2010, 2010.

¹⁶ TOURNÈS, Ludovic, *op.cit.*

l'impact des milieux français sur son renouvellement. Dans ce contexte, il traite de certaines représentations culturelles et raciales. Son étude suscite donc des parallèles avec le gospel, certains de ces enjeux culturels étant similaires à ceux du jazz d'autant que l'auteur publie en 2000 un article sur le gospel et le jazz dans les églises catholiques françaises¹⁷. Enfin, l'ouvrage d'Anaïs Fléchet, « *Si tu vas à Rio...* » : *la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*¹⁸ poursuit cette construction d'une histoire culturelle française transatlantique en traitant de la musique populaire brésilienne. De la Belle Epoque à nos jours, elle retrace les transferts culturels entre le Brésil et la France, la façon dont les musiques s'importent, sont réceptionnées et appropriées ; puis la façon dont ces échanges font évoluer les marqueurs esthétiques et culturels de la musique brésilienne dans un va-et-vient entre les deux continents. Ces trois ouvrages constituent les références et l'armature d'une historiographie des musiques populaires, l'études des cultures et musiques populaires. Concernant le sujet plus spécifique du gospel, l'historiographie américaine est bien plus prolifique que l'historiographie française. Dès les années 1960, les negro spirituals et le gospel intègrent des *cultural studies* américaines. Si ces dernières comptent de nombreuses références aux negro spirituals dans des sujets liés aux musiques noires-américaines ou à l'histoire de l'esclavage, les travaux d'ensemble spécifiques à cette musique sont plus rares. Ces ouvrages se concentrent d'ailleurs généralement sur des grandes figures de la musique gospel comme Roland Hayes, Marian Anderson ou Paul Robeson. Jerma.A.Jackson propose ainsi une histoire globale du genre dans *Singing in my soul: black gospel music in a secular age* (2004)¹⁹. L'auteur centre son propos sur la transformation des *negro spirituals* en gospel. Elle présente l'histoire du genre et illustre les enjeux religieux, identitaires et raciaux liées aux transformations esthétiques et à la massification du gospel. Elle met particulièrement en valeur les grandes figures féminines qui ont popularisé le genre comme Mahalia Jackson ou Rosetta Tharpe. Les recherches scientifiques ont essentiellement porté sur les États-Unis, dans l'historiographie française, Robert Sacré est un des premiers historiens à s'intéresser au sujet, en publiant un ouvrage de synthèse en 1993. L'ouvrage de Denis Constant Martin, *Les*

¹⁷ TOURNÈS-FORTIN, Ludovic, « La culture de masse à l'église ? L'introduction avortée de la musique noire américaine dans la liturgie catholique française (1960-1970) » In : *Le chant, acteur de l'histoire* [en ligne], Presses universitaires de Rennes, 2000 (généré le 24 mai 2020). <http://books.openedition.org.ezproxy.u-pec.fr/pur/48036>

¹⁸ FLECHET, Anaïs, « *Si tu vas à Rio...* » : *la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, DL 2013, 2013.

¹⁹ JACKSON, Jerma A., *Singing in my soul: black gospel music in a secular age*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2004.

*gospel : des spirituals aux rap religieux*²⁰ (1998) présente l'étude la plus complète et détaillée. Il retrace l'histoire des musiques religieuses noires, des negro spirituals au rap, une grande partie de l'ouvrage est consacrée à la composition et aux transformations esthétiques des negro spirituals et du gospel. Enfin, seul l'ouvrage de l'historien Sébastien Fath, *Gospel et Francophonie*²¹ propose une étude sur le cas francophone, mais constitue d'avantage une recherche sur la production et la réception actuelle du gospel dans les espaces francophones, il permettra une ouverture sur les circulations des années 1990-2000 succédant au cas étudié. Le sujet entre également dans l'étude des musiques et populations noires. Les cultures et les populations noires ont d'abord été traitées principalement dans l'historiographie postcoloniale et l'histoire de l'immigration (les ouvrages de Gérard Noiriel comme *Le Creuset Français*²² ou encore les travaux de Pascal Blanchard et Alain Mabanckou *Paris Noir* (2001)²³ et la *France Noire* (2011)²⁴). Mais récemment, des études se sont distancées de ces deux approches pour proposer une histoire plus globale des populations noires, en tant que groupe socio-politique, et une histoire de la musique noire au miroir des *black music studies* américaines. L'essai de Pap N'Diaye, *La condition noire, essai sur une minorité française*²⁵, offre une vision complète et spécifique aux populations noires, d'un point de vue social, économique et politique. Il constitue une réflexion dans le temps long sur les représentations culturelles des populations noires et sur ces évolutions en contexte. Dans l'historiographie américaine, une étude sur la diaspora noire américaine à Paris de Tyler Stovall²⁶ permet de mettre en contexte les cultures noires américaines en France. Il présente les conditions de vie de cette population, les raisons de son départ, et retrace les liens de ces populations à la culture française des années 1920 à nos jours. Dans le courant des années 2000, avec notamment le lancement de la revue des musiques populaires, *Volume!*²⁷, un des numéros

²⁰ MARTIN, Denis-Constant., *op.cit.*

²¹ FATH, Sébastien, *Gospel & francophonie : une alliance sans frontières*, Tharoux, Empreinte-Temps présent, 2016.

²² NOIRIEL, Gérard, *Le creuset français : histoire de l'immigration, XIXe-XXe siècle*, Paris, Éditions Points, 2016.

²³ BLANCHARD, Pascal, Éric DEROO, et Gilles MANCERON, *Le Paris noir*, Paris, Hazan, 2001.

²⁴ MABANCKOU, Alain, Sylvie CHALAYE, Éric DEROO, et Dominic Richard David THOMAS, *La France noire : trois siècles de présences des Afriques, des Caraïbes, de l'Océan Indien & d'Océanie*, édité par Pascal Blanchard, Paris, La Découverte : Groupe de recherche ACHAC, 2011

²⁵ NDIAYE, Pap, et NDIAYE, Marie, *La condition noire : essai sur une minorité française*, Paris, Calmann-Lévy, 2008, pp.528.

²⁶ STOVALL, Tyler, *Paris noir: African Americans in the city of light*, Boston, Mass, Houghton Mifflin, 2012.

²⁷ *Volume ! La Revue des musiques populaires*, direction rédaction : Gérôme GUIBERT (2010-2017), Emmanuel PARENT (2017-2022).

porte notamment sur la musique noire, *Peut-on parler de musique noire ?*²⁸. Yves Raibaud et Emmanuel Parent y proposent différents regards sociologiques, anthropologiques et musicologiques sur la dénomination « musique noire » et l'identité culturelle de celle-ci. Dans ce cadre, la thèse d'Alain Darré, *Chants et Culture afro-américains, une étude comparative du Negro Spiritual, Blues, Reggae* (1984)²⁹ en sciences politiques offre une analyse socio-politique des musique populaires noires, et plus récemment, le travail d'Emmanuel Parent, *Jazz Power, anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*³⁰, offre des éléments de réflexion sur les liens entre musique et identité noire-américaine. Aussi, aucun travail d'ensemble n'a été entrepris sur l'histoire transatlantique des negro spirituals et du gospel, ni sur leur histoire française.

Le corpus a d'abord été composé en suivant les mentions des artistes de negro spirituals et de gospel comme Roland Hayes (1887-1977), Marian Anderson (1897-1993), Paul Robeson (1898-1972), John William (1922-2011) et John Littleton (1930-1998). Ces premiers éléments ont permis de cibler les bornes chronologiques du transfert culturel : les sources relatives à Roland Hayes (étudiées entre 1917 et 1939) ont permis d'attester de l'implantation française, de ses conditions et sa réception dès l'entre-deux-guerres. Les sources relatives à Marian Anderson et Paul Robeson correspondent globalement à la période d'acculturation d'après-guerre (1945-1959) et les sources portant sur John Littleton et John William permettent de cerner l'émergence et l'évolution de l'appropriation française entre 1959 et 1980. Afin de mieux cerner les processus à l'œuvre, l'ampleur de l'appropriation, les acteurs qui ont participé à ces implantations et d'étudier la réception du grand public, il a fallu compléter avec une recherche parallèle sur les thèmes des negro spirituals, du gospel et de la musique noire.

Les archives de presse ont fourni une partie importante du corpus. Une première recherche par mots clés sur les archives numérisés ont donné lieu à un premier dépouillement des articles relatifs aux negro spirituals, au gospel entre 1945 et 1980. Parmi ces archives, les journaux nationaux quotidien du *Monde*, de *Ce Soir*, de *l'Aube* ou de *l'Aurore* ont permis de cerner les différents évènements et objets culturels liés aux negro spirituals (ouvrages, chorales,

²⁸ PARENT, Emmanuel, « 8 : 1 | 2011 Peut-on parler de musique noire ? », *Volume!*, Consulté le 25 mai 2020. <https://doi.org/10.4000/volume.70>

²⁹ DARRE, Alain, « 15. Negro Spiritual et construction identitaire » in *Musique et politique : Les répertoires de l'identité*, pp.233-56, Res publica, Presses universitaires de Rennes, 2015. <http://books.openedition.org/pur/24583>

³⁰ PARENT, Emmanuel, *Jazz power : anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, Paris, CNRS éditions, impr. 2015, 2015

concerts, récitals). Ils ont également permis, par le biais des critiques de concerts, d'émissions de radio ou de colonnes dédiées au sujet d'indiquer des éléments de réceptions (appréciations, représentations, préférences). Enfin il a été possible de recueillir des indications quantitatives sur les récitals d'églises des deux artistes francophones (1967-1980) et sur les diffusions radiophoniques des negro spirituals entre 1945 et 1950. Certaines archives de presse ont ensuite été ciblées par référence, thématique et contextes associés. Ainsi, le journal *Présence Africaine* permettait de mesurer et de définir le sens des negro spirituals et du gospel dans des questions panafricaines, d'identité noire ou de décolonisation. Le journal *La Croix* a indiqué des éléments sur la réception et l'appropriation religieuse de ces musiques. La presse spécialisée a permis d'identifier les vecteurs de la popularisation du gospel et d'illustrer le contexte d'intérêt de la musique noire en France. Elle concerne deux magazines de musiques noires, *Jazz Hot* et *Soul Bag*. *Jazz Hot* est un magazine spécialisé en jazz, édité une première fois entre 1935 et 1939 par le *Hot Club de France*. Il n'est plus publié sous l'Occupation puis réédité après la Seconde Guerre Mondiale sous la direction éditoriale de Charles Delaunay. Il connaît une diffusion exponentielle à partir de 1947, c'est non seulement le premier magazine consacré à l'actualité du jazz mais aussi le plus diffusé en France³¹. L'on y trouve quelques articles spécifiques sur des stars noires-américaines du gospel. Le journal *Soul Bag* est bien plus tardif, il est initié en tant que *Bulletin des Amateurs de Rhythm'n'blues de Levallois Perret* en 1968, il devient rapidement un magazine de presse professionnel et constitue une référence des actualités de la musique blues et soul. Il comprend une rubrique dédiée au gospel, « Gospel Today » qui concerne des artistes noirs-américains. Ces articles permettent d'illustrer la popularité de la musique noire en France et de replacer les negro spirituals et le gospel dans ce genre.

Les archives audiovisuelles de l'INA ont principalement été utilisées pour mesurer la médiatisation et la perception des negro spirituals et du gospel. La nature des programmes a indiqué les champs religieux ou culturels dans lesquels le gospel est identifié (des programmes religieux, de musique populaire ou encore de variété), enfin les discours des présentateurs et participants ont complété l'analyse des représentations culturelles. Parmi ceux-ci, le *Jour du Seigneur*, *Point Chaud* et *Discorama* tiennent une place prépondérante. Ce sont les émissions qui parlent régulièrement du gospel et des negro spirituals, ensuite pour des raisons qualitatives, ils proposent des souvent des interviews ou discussions conséquentes. De plus, les trois émissions représentent des contextes et de publics différents : *Le Jour du*

³¹ TOURNES, Ludovic, *op.cit.*

Seigneur est diffusé le dimanche matin depuis 1949 et s'adresse essentiellement à un public catholique, il comprend un plateau, une messe télévisée. *Dicorama* (1959-1975) est un programme de variété orienté sur les actualités du disque, il concerne surtout la musique classique et de variété, il comprend des interviews et des interprétations des artistes et des revues sur les dernières sorties discographiques. Enfin, le programme *Point Chaud* (1971-1979) propose des reportages sur des musiques modernes et d'actualités, le rock, le blues, le folk, la soul, il s'adresse principalement au public jeune.

Les données discographiques ont permis de collecter des données quantitatives sur la production du gospel et par conséquent des indications sur son succès auprès du grand public. Ces éléments proviennent de trois sources : le dépôt légal de la BNF, les bases de données en ligne *45CAT* et *Discogs*. Ces dernières sont des bases de données collaboratives qui répertorient les productions musicales, principalement de disques et vinyles, tous genres et pays confondus. En effet, le fond du dépôt légal de la BNF étant lacunaire, le croisement avec *Discogs* et *45cat* a permis de réunir une discographie plus complète. Le disque étant un objet de consommation et de diffusion majeure des musiques au cours de la période, ils complètent l'étude de la réception.

Enfin, les autobiographies et entretiens participent à cerner les démarches, les itinéraires et les parcours des artistes. Les deux autobiographies sont celles de John William, *Si toi aussi tu m'abandonnes* (1990)³² et John Littleton *Chanter l'amour, crier l'espoir* (1982)³³. Elles portent en grande partie sur leur parcours de vie et la carrière de chacun. Dans ces récits, les artistes construisent un discours sur leur vocation, sur leur musique et parfois sur les questions raciales. Ces textes offrent des éléments de comparaison entre leur discours et celui qui est relayé par les médias et le public. De plus, ils donnent en outre des éléments factuels sur la carrière des artistes. Quatre entretiens semi-directifs ont été effectués par téléphone : le 12 Mars 2020 avec Maya Huss, la fille de John William, le 20 Mars 2020 avec Claudine Gabriel des Borges, choriste et chanteuse de gospel, le 6 Mars 2021 avec Jacques Périn fondateur du magazine spécialisé Soul Bag, et le 4 Décembre 2020 avec Jean Louis Achille, fils de Louis Thomas Achille (1909-1994), chef de chœur et spécialiste des negro spirituals. Les questionnaires concernaient essentiellement le ressenti du succès, les questions raciales, les dimensions culturelles et identitaires du gospel et des negro spirituals.

³² William, John, *Si toi aussi tu m'abandonnes*, Paris, France : les Éd. du Cerf, 1990.

³³ Littleton, John, Pierre Jacob, et Anne-Marie Fabre, *Chanter l'amour, crier l'espoir*, Paris, France: Éditions Cana, 1982.

A partir de la bibliographie et des sources présentées, il s'agit de retracer le processus de transfert culturel d'une musique noire en France, le gospel et les negro spirituals entre 1945 et 1980. Dans un premier temps, il s'agira de cerner l'objet culturel concerné, les negro spirituals et le gospel. Il s'agit d'abord de replacer les negro spirituals et le gospel dans le genre plus large de la musique noire, de comprendre ce concept d'un point de vue transatlantique, sa genèse, ses évolutions et les débats qu'elle suscite, autant d'éléments qui ne seront pas étrangers aux enjeux français. Il est ensuite de définir les signifiants et les caractéristiques essentielles des negro spirituals et du gospel aux Etats-Unis, lieu de leur création, avant d'exposer les conditions d'implantation en France dans l'entre deux guerre, ceci afin de mieux analyser les circulations et es transformations de ces musiques. Enfin, une dernière partie de ce premier chapitre est consacrée à la première acculturation des negro spirituals, dans l'entre-deux guerres par le biais du parcours de trois acteurs transatlantiques : Roland Hayes, Jean Wiener et Louis Thomas Achille. Ils constituent les premiers passeurs de cette musique et emblématisent les enjeux et circulations de ces musiques entre la France, les Etats-Unis et les Antilles.

Un second chapitre est dédié à l'acculturation française entre 1945 et 1959 en observant les ruptures et les continuités avec la période de l'entre-deux guerre. En effet, en 1945, la pratique des negro spirituals ressemble à bien des égards aux formes des années 1920-1930 : des programmes de récitals de musique savante où les negro spirituals côtoient des œuvres classiques européennes, une forme lyrique de ces chants populaires noirs. Ils sont progressivement utilisés et identifiés comme chants folkloriques noirs, ils intègrent le répertoire populaire du music-hall et des veillées de jeunesses. Ils sont également déjà des chants de supports de la condition noire. Ce temps est celui de sa constitution en genre musical à part entière et celui de l'implantation du gospel, popularisé notamment par les amateurs de jazz et les grandes voix noires-américaines. Avec le processus d'américanisation, les industries du disque françaises se développent et produisent des imitations du marché américain. Dans ce contexte, la scène française de negro spirituals émerge.

Une seconde partie du sujet concerne les modalités de la popularisation de ces musiques et de leur appropriation à partir de 1959, année de création et de médiatisation de chanteurs francophones de negro spirituals. Le troisième chapitre retrace le processus d'appropriation d'une musique qui est à la fois une musique noire et un produit américain et qui devient peu à peu un genre de la culture française. Dans les années 1959-1963, la massification des médias multiplie la diversité des émissions, dont certaines vont présenter puis faire la promotion de ce

genre nouveau. Une seconde phase du processus d'appropriation est marquée par l'année 1964, à partir de laquelle le gospel connaît le succès et devient de plus en plus courant dans les productions culturelles françaises. Enfin, une troisième phase, entre 1967 et 1969 finalise ce processus par l'intégration de ces musiques dans les églises françaises. Suite au concile Vatican II, le gospel et les negro spirituals deviennent les musiques d'un catholicisme modernisé.

Le quatrième chapitre porte sur l'évolution de la production des negro spirituals et du gospel à partir de 1967, il s'agit également de cerner les conditions du déclin à partir des années 1970. A cette période, les deux artistes de la scène française sont inscrits dans le monde de la musique religieuse. Néanmoins cette ouverture des catholiques aux musiques modernes n'est finalement qu'une parenthèse dans laquelle les negro spirituals apparaissent comme des musiques profanes. Parallèlement, les musiques noires-américaines rencontrent un large public notamment avec l'arrivée de la soul, ce phénomène qui crée dans un premier temps un regain d'intérêt pour le gospel suscite finalement une concurrence. Les émissions et magazines télévisés dédiés aux negro spirituals et au gospel ainsi que les catholiques conservateurs véhiculent des représentations raciales et profanes sur ces musiques, cela entérine leur exclusion de la culture française. Sans un renouvellement suffisamment moderne de la scène et du genre, les deux musiques ne rencontrent pas l'appréciation du grand public, particulièrement des jeunes. C'est pourquoi, à l'orée des années 1980, dans un contexte de sécularisation globale de la société, le gospel devient une musique étrangère à tous et la scène française s'essouffle. Cependant le temps de son déclin n'est pas une rupture, elle laisse en héritage une pratique amateur, une appropriation par les églises évangéliques françaises et donne naissance à des scènes antillaises et africaines francophones.

Chapitre 1. Genèse de la musique noire : Les negro spirituals et le gospel

Les negro spirituals naissent aux États-Unis dans un lieu, un contexte, des conditions humaines et matérielles très éloignés de la France d'après-guerre. Au travers de cet objet, ce n'est pas seulement une pratique musicale ou une forme d'art qui se transmet, c'est une histoire, un ensemble de représentations qui se noue dans la genèse de cette musique. Tout au long de la deuxième moitié du XX^e siècle, les artistes français, les médias, les amateurs de cette musique font référence à l'histoire des negro spirituals et du gospel mais aussi au concept de « musique noire ». Ces éléments sont mobilisés dans des discours esthétiques, politiques ou culturels, ils impactent la production de cette musique, aussi, est-il nécessaire de s'arrêter sur leur définition. Dans ce premier chapitre, il s'agit de cerner des acteurs, des contextes et des itinéraires qui donnent lieu à l'implantation de ces musiques en France. Il y a lieu d'interroger le rôle actif qu'ont pu jouer le public et les réseaux français dans leur diffusion et leur évolution transatlantique. Dans ce cadre, l'acculturation des negro spirituals au cours des années 1920-1930 en France sont éclairantes, au travers de trois itinéraires transatlantiques de musiciens apparaissent les processus d'implantation et de transformation de ces musiques.

1.1 Peut-on parler de musique noire ?³⁴

La musique noire véhicule de nombreuses représentations, tantôt saisie comme une musique jouée par les noirs, comme un don « naturel » des populations noires ou comme une musique rythmée, le concept vise le plus souvent à réunir l'ensemble des musiques afro-descendantes. Il apparaît d'autant plus nécessaire de définir ce terme que la déconstruction de ces représentations s'impose dans l'histoire des negro spirituals et du gospel. En effet, la composition et la réception de cette musique sont traversées par des discours sur la musique noire. Néanmoins, cette musique pose un problème fondamental de définition. Pap N'Dyaye pose très justement la difficulté de ce type de catégorisation culturelle : *Parler des noirs, n'est-ce pas supposer qu'il existerait une race noire alors que la notion de race n'a aucune validité scientifique et morale ?*³⁵ . En effet, on ne peut que difficilement rassembler des populations aux langues, aux cultures et aux nationalités aussi diverses sous un même

³⁴ PARENT, Emmanuel, « 8 : 1 | 2011 Peut-on parler de musique noire ? » *Volume ! La Revue des musiques populaires*, Consulté le 25 mai 2020. <https://doi.org/10.4000/volume.70>

³⁵ NDIAYE, Pap, et NDIAYE, Marie, *La condition noire : essai sur une minorité française*, Paris, Folio, 2008, p.34.

ensemble. Pourtant, il existe bien une communauté culturelle partagée par les populations noires transatlantiques puisque des écrivains et des musiciens issus de nationalité et de contextes aussi différents que Ralph Ellison³⁶, Aimé Césaire³⁷ ou Fela Kuti³⁸ y font référence. Cette notion traverse bien le temps et l'espace, du début du XX^e siècle à aujourd'hui, en Amérique, en Europe et en Afrique. Le débat ne porte donc pas tant sur l'existence de ce phénomène culturel que sur sa définition : Quel est le critère commun ? Qu'est-ce qui est noir dans la musique « noire » ?

L'expérience partagée de la condition noire

L'on sait que cette communauté culturelle ne peut s'expliquer par des critères biologiques, bien que les sciences anthropologiques des années 1850-1930 soutenaient cette thèse³⁹. Elles en ont laissé des traces dans les représentations raciales alors qu'il n'y aucune véracité scientifique et morale à un don « naturel » pour la musique chez les populations noires⁴⁰. A partir des années 1950-1960, ce sont les folkloristes et les ethnomusicologues qui s'intéressent à cette musique sous un versant essentialiste. Dans les années 1980-1990, plusieurs travaux avaient ainsi pour objet de cibler des caractéristiques esthétiques propres à la musique noire, comme la *blue note* ou la gamme pentatonique. Mais elles ont été remises en doute, notamment par Philip Tagg qui déconstruit ces recherches dans une lettre ouverte en 1987⁴¹. Il expose que le rythme n'est pas représentatif de la musique noire puisque certains chants folkloriques britanniques du XVIII^e siècle disposaient des mêmes caractéristiques rythmiques. Si les critères ne peuvent être ni biologiques, ni musicologiques, ils sont dès lors culturels. Ainsi, plusieurs intellectuels noirs apportent d'autres éléments de réponse, autour d'un référent socio-politique « la condition noire », à la racine de la culture noire dans l'espace transatlantique se trouverait ce vécu commun de la condition noire. W.E.B Du Bois l'évoque ainsi comme le phénomène de l'homme noir qui se voit au prisme de « l'autre

³⁶ PARENT Emmanuel, *Jazz power : anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, CNRS éditions. 2015, Paris, France, 239 p.

³⁷ FREMIN Marie, *Quelques réflexions sur les propositions d'Aimé Césaire pour un nouvel art poétique nègre*, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 259-276, <https://www.cairn.info/pour-la-poesie--9782842924560-page-259.htm>.

³⁸ PARENT Emmanuel et CITE DE LA MUSIQUE, *Great black music*, Arles, France : Actes sud, 2014, 235 p.

³⁹ NDIAYE, Pap, et NDIAYE, Marie, *op.cit.* p.35.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ PARENT, Emmanuel, « « The uneasy burden of race » », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2011, consulté le 25 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org.ezproxy.u-pec.fr/volume/72>

monde » (du monde occidental)⁴². Pap N'Diaye pose également sa thèse en ce sens, il s'agit de « *penser les groupes racialisés non pas du point de vue de leur existence biologique mais d'un point de vue social, en tant qu'ils sont l'objet de considérations dévalorisantes et que leurs membres partagent des expériences discriminatoires communes* »⁴³. Paul Gilroy expose ce phénomène en termes d'opposition culturelle, dans *L'Atlantique noire*, il retrace le processus qui a conduit les grandes puissances occidentales, américaines et européennes (à travers l'esclavage et la colonisation) à créer une opposition entre culture noire et culture occidentale, et de fait à rendre les populations noires étrangères à la culture occidentale⁴⁴. Ce que de nombreux intellectuels mettent en lumière est donc l'acte qui consiste à voir dans un homme noir sa couleur d'abord, et de voir sa couleur comme le marqueur d'une culture étrangère et d'une altérité au monde occidental. Par conséquent, la première unité des diasporas noires transatlantiques résiderait dans l'impact commun de l'esclavage et de la colonisation, soit dans l'expérience commune de représentations raciales.

De ce fait, un des éléments de l'émancipation des populations noires a consisté en une constante discussion sur l'identité noire. Or, si l'on reprend la lecture de Paul Gilroy, l'enjeu était bien de parvenir à définir une identité interculturelle au croisement de la culture noire et de la culture occidentale. Cette opposition a influencé nombre de mouvements d'émancipation à se positionner dans un paradigme entre essentialisme et assimilationnisme, l'enjeu central étant la place du métissage. Dans un cas, comme dans l'autre, cela implique d'exclure une partie de sa culture et de son identité, c'est bien cette difficulté que W.E.B Du Bois expose dans *Les Ames du peuple noir* :

« L'histoire du Noir américain est l'histoire de cette lutte - de cette aspiration à être un homme conscient de lui-même, de cette volonté de fondre son moi double en un seul moi meilleur et plus vrai. Dans cette fusion, il ne veut perdre aucun de ses anciens moi. Il ne voudrait pas africaniser l'Amérique, car l'Amérique a trop à enseigner au monde et à l'Afrique. Il ne voudrait pas décolorer son âme noire dans un flot d'américanisme blanc, car il sait qu'il y a dans le sang noir un message pour le monde. Il voudrait simplement qu'il soit possible à un homme d'être à la fois un Noir et un Américain, sans être maudit par ses

⁴² DU BOIS, William Edward Burghardt, *The souls of Black folk*, Gates Henry Louis (éd.), Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Oxford University Press, 2007, 143 p.

⁴³ NDIAYE, Pap, et NDIAYE, Marie, *op.cit.* p.39.

⁴⁴ GILROY Paul, *L'Atlantique noire : modernité et double conscience*, Paris, France : Éditions Amsterdam, 2017, 381 p.

semblables, sans qu'ils lui crachent dessus, sans que les portes de l'Opportunité se ferment brutalement sur lui. »^{45 46}.

Dans les études sur les cultures noires, les recherches de Paul Gilroy ont été déterminantes pour sortir de ce paradigme puisqu'il décroïssonne les études culturelles de leurs bornes nationales et propose une perspective d'étude transatlantique (et donc transnationale). Ce qui rend plus précisément compte de l'interculturalité des populations noires de cet espace tout en préservant les spécifiés de chaque population.

La musique noire, une musique identitaire

Dans ce processus intellectuel et identitaire des populations noires, la musique a participé activement à l'émancipation. Elle constitue le plus souvent une expression de la condition noire mobilisée aussi bien par des musiciens que par des intellectuels. Dans l'œuvre de Ralph Ellison par exemple, la musique tient une place primordiale. Figure majeure de la littérature noire-américaine et internationale⁴⁷, il écrit des essais sur la musique où celle-ci est mise en lien avec l'identité et la culture noire-américaine. Il propose ainsi une lecture de la musique noire comme un lien entre le « son noir »⁴⁸ et la culture occidentale de masse. Pour Duke Ellington, le jazz et, par extension, la musique noire, est avant tout une pratique de liberté musicale⁴⁹. Pour d'autres encore, la musique est un moyen de légitimation des populations noires : John Littleton par exemple, dénonce le manque de reconnaissance de l'apport des musiciens noirs à la culture occidentale dans son autobiographie⁵⁰. Il rappelle régulièrement le rôle qu'ils jouaient dans la création du rock et porte un discours très virulent

⁴⁵ DU BOIS William Edward Burghardt et BESSONE Magali Éditeur scientifique Préfacier, *Les âmes du peuple noir*, Paris, France : la Découverte, 2007, p.11-12.

⁴⁶ “*The history of the American Negro is the history of this strife, — this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He would not Africanize America, for America has too much to teach the world and Africa. He would not bleach his Negro soul in a flood of white Americanism, for he knows that Negro blood has a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American without being cursed and spit upon by his fellows, without having the doors of Opportunity closed roughly in his face*”. DU BOIS, William Edward Burghardt, *The souls of Black folk*, Gates Henry Louis (éd.), Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Oxford University Press, 2007, p. 9.

⁴⁷ Il est primé en 1953 pour son roman *Invisible Man*, et il est fait chevalier des arts et lettres par André Malraux. Parent, Emmanuel, *Jazz power : anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, Paris, France : CNRS éditions, impr. 2015, 2015, p.11.

⁴⁸ *Ibid*, p.31.

⁴⁹ PIERREPONT, Alexandre, « Le spectre culturel et politique des couleurs musicales : la « Great Black Music » selon les membres de l'AACM », *Volume !* [En ligne], 8 : 1 | 2011, mis en ligne le 15 mai 2013, consulté le 25 mai 2020.

⁵⁰ LITTLETON John *Chanter l'amour, crier l'espoir*, Paris, France : Éditions Cana, 1982, p.12

sur l'appropriation de la musique noire par les industries américaines⁵¹. Enfin, dans les années 1960 se forge explicitement le concept de *Great Black Music* au sein de l'AACM (*Association for the Advancement of Colored Musicians*). Une fondation née en 1965, qui a pour objet le soutien, la promotion et la mise en relations des musiciens noirs. C'est dans cette association, qui a vu passer un grand nombre de noms du jazz, que la définition de *Great Black Music* commence à se forger. Le contrebassiste Malachi Favors Maghostut expose le concept en ces termes : « Et quand nous disons “*Great Black Music*”, nous ne désignons pas seulement la musique que nous jouons, nous désignons le jazz, nous désignons le rock, nous désignons le blues... tout ce qui n'a jamais jailli de la *Great Black Music* »⁵². Paul Gilroy analyse la musique comme une troisième voie dans la résolution du paradigme culture occidentale/culture noire puisque la musique noire résulte de métissages et d'échanges transatlantiques. Elle permet ainsi de transcender les divisions raciales et nationales et de réunir les hommes autour d'émotions humaines universelles. Dans cet imaginaire de la musique noire, les negro spirituals apparaissent comme une référence symbolique à part entière du monde transatlantique noir.

⁵¹ Ibid.

⁵² Cité dans Pierrepont, Alexandre, *art. cit.*

1.2 Les negro spirituals : au commencement était l'esclavage

Les negro spirituals ne sont pas seulement un élément de l'imaginaire noir. Ils véhiculent une force émotionnelle, spirituelle qui semble faire écho aux individualités. W.E.B Du Bois illustre parfaitement cette résonance dans les *Ames du peuple noir* : “*They came out of the South unknown to me, one by one, and yet at once I knew them as of me and mine*”⁵³. Ils suscitent ainsi un sentiment d'appartenance presque immédiat, un écho à l'expérience noire. Issu d'un temps révolu, ils atteignent leur auditoire dans l'expérience présente : Aimé Césaire y fait référence dans un article de 1941 de *Tropiques*⁵⁴ sur la poésie noire, Childish Gambino met en scène l'assassinat d'une chorale de gospel dans son clip de 2018, « This is America » où il fustige le racisme aux États-Unis⁵⁵. Cette résonance semble résider dans l'histoire des negro spirituals : au commencement de la condition noire est le traumatisme de l'esclavage et au commencement de l'esclavage sont les negro spirituals. Ces chants accompagnent la survie des esclaves puis l'émancipation des populations noires, opérant successivement des fonctions psycho-sociales, religieuses puis culturelles et politiques.

Un chant de résilience

Alain Darré met en lumière la fonction psycho-sociale des negro spirituals dans un article de 1996 sur les liens entre musique et politique⁵⁶. Les negro spirituals semblent opérer d'une forme d'adaptation sociale et psychologique dans un contexte délétère : chaque élément de ces chants, sa pratique, son contenu, sa fonction, est une modalité qui contourne ou « catharsise » la violence subie. Ils apparaissent également comme une façon de se réapproprier et de reconstruire une identité collective sciemment détruite par la traite et la gestion des planteurs. L'expérience originelle des esclaves est avant tout, celle d'un double déracinement : d'abord celui de la terre puis celui de l'identité. Les esclaves sont achetés dans différentes régions de l'Afrique de l'Ouest et transportés dans des conditions misérables aux États-Unis. Sur le sol américain, les familles et groupes ethniques sont séparés, pour éviter tout sentiment d'appartenance pouvant mener à des phénomènes de coalition et effacer toute trace d'un passé libre. Dès le XVIII^e siècle, les codes noirs régissent les rapports entre

⁵³ JACKSON Jerma A., *Singing in my soul : black gospel music in a secular age*, Chapel Hill, Etats-Unis d'Amérique : University of North Carolina Press, 2004, 193 p., p.16.

⁵⁴ CESAIRE, Aimé « Poésie et connaissance », *Tropiques*, n° 12, janvier 1945, p. 169.

⁵⁵ Childish Gambino, « This is America », 6 mai 2018, 4'04 (la scène décrite apparaît à 1.44 min).

⁵⁶ DARRÉ, Alain. 15. *Negro Spiritual et construction identitaire* In : *Musique et politique : Les répertoires de l'identité* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1996 (généré le 29 avril 2021).

esclaves et maîtres, le code de Louisiane de 1806 stipule ainsi que les esclaves « doivent obéissance absolue » à leurs maîtres⁵⁷, ces derniers ont droit de vie et de mort sur ce qu'ils considèrent comme un cheptel de bétail. Les maîtres choisissent donc les mariages de leurs esclaves afin de contrôler la reproduction, toute une génération naît ainsi dans l'esclavage, entièrement coupée des racines et cultures de leurs ancêtre. Les tentatives de fuite sont lourdement punies par des mutilations ou des mises à mort précédées de torture. Les esclaves sont généralement séparés en deux catégories, les esclaves domestiques et les esclaves de plantation. La qualité d'esclave domestique est considérée comme plus favorable, mais elle est généralement réservée aux mulâtres qui sont les enfants des maîtres, aux jeunes garçons et aux jeunes femmes. La culture du coton est l'une des plus dures puisque les conditions climatiques des plantations sont très difficiles, il y fait extrêmement chaud et les esclaves travaillent jusqu'à épuisement. Les punitions corporelles sont effectuées dès lors que le travail n'est pas suffisamment rapide ou conséquent, les viols sont récurrents, à l'initiative du maître ou même au sein du village d'esclaves où les conditions de vie produisent des relations conflictuelles et violentes. Toutes ces conditions de vie ont un impact sur la création des negro spirituals qui vont naître en s'y adaptant : dans le mélange des langues africaines et de la langue anglaise, un vernaculaire noir-américain prend rapidement forme, composé d'une base d'anglais et de marqueurs phoniques africains. Cette langue est souvent mal comprise des maîtres, ainsi les chansons qui s'entonnent en vernaculaire suscitent peu d'attention et deviennent un moyen de communication à part entière pour les esclaves. Les instruments sont le plus souvent interdits aux esclaves, aussi la voix est le seul mode d'expression possible. C'est en vernaculaire que sont entonnées d'abord les *work songs*⁵⁸ et plus tard les negro spirituals. Les *work songs* ont pour fonction de galvaniser les esclaves dans l'effort, d'exprimer la difficulté du travail ou de faire passer des messages : décliner son identité entre plantations, communiquer un chemin vers la liberté, ou indiquer des denrées cachées⁵⁹. Dès le XVIIIe siècle, les planteurs sont incités à christianiser les esclaves dans le contexte des courants de renouveau protestant. Ce contexte influence d'ailleurs les représentations raciales ultérieures sur la sincérité religieuse de ces chants. Des amateurs comme des chercheurs mettent en doute la foi réelle des premiers chrétiens noirs-américains en insistant sur le fait

⁵⁷ DARRÉ, Alain. 15. *Negro Spiritual et construction identitaire* In : *Musique et politique : Les répertoires de l'identité* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 1996 (généré le 29 avril 2021).

⁵⁸ Chants de labeur entonnés par les esclaves durant le travail, généralement pour rythmer les tâches.

⁵⁹ MARTIN, Denis-Constant, *Le gospel afro-américain : des spirituals au rap religieux*, Paris, Cité de la musique, 2008.

que la pratique protestante ferait écho aux pratiques animistes africaines. Si cela ne peut être entièrement exclu, le contexte de la traite et des conditions de vie des esclaves ne maintiendrait qu'un lien extrêmement ténu avec l'héritage africain. Compte tenu également du contenu des negro spirituals et de leurs marqueurs esthétiques (dont beaucoup tiennent de musiques populaires anglo-saxonnes), les conditions de vie en tant qu'esclave semblent tenir une place plus centrale dans la réappropriation du message biblique et des psaumes.⁶⁰ Les marqueurs rythmiques et thématiques des negro spirituals trouvent leur origine au cours du *Great Awakening*⁶¹ de 1734. Durant ce mouvement, des *camps meetings*⁶² sont organisés, au cours desquels ont lieu des prédications et des messes en plein air. Le courant méthodiste joue un rôle très important, notamment en termes de pratique du chant religieux : il axe la prédication sur la salvation par la foi. Le chant d'hymnes ou de psaumes a ainsi pour objet de rapprocher l'homme de Dieu et du Christ. Au cours de ces *camps meetings*, les chants sont principalement inspirés de musiques populaires anglo-saxonnes (des *spiritual songs*⁶³) qui divergent de la pratique traditionnelle protestante. Ces *spiritual songs* se mélangent aux traditions vocales des *work songs*. Plusieurs éléments divergent des pratiques anglo-saxonnes et européennes : le rythme est fondé sur une gamme à cinq tons (pentatonique, plus tard marque de fabrique du blues), l'organisation des voix n'est pas polyphonique, mais utilise du *lining out*⁶⁴ et du *call and response*⁶⁵. La foi et l'espoir de salut rencontrent ainsi les souffrances d'une population : les *work songs* précédemment pratiquées se teignent de thématiques bibliques qui mettent en parallèle la libération spirituelle et la libération des esclaves, la souffrance du Christ et la souffrance du peuple noir. Les negro spirituals occupent alors une double fonction : politique et spirituelle. C'est une manière pour les esclaves de chanter leurs espoirs de liberté sans être punis par le maître. C'est le cas d'un des negro

⁶⁰ Le paragraphe qui suit est issu des travaux de MARTIN, Denis-Constant, *Le gospel afro-américain : des spirituals au rap religieux*, Paris, Cité de la musique, 2008.

⁶¹ Les Grands Réveils réfèrent généralement à une période d'intense renouveau spirituel chrétien aux Etats-Unis, principalement par les pasteurs baptistes et évangéliques. Le premier a lieu entre 1730 et 1740. Tous correspondent à des périodes d'activisme religieux intense et de réforme morale, ayant pour conséquence des vagues d'évangélisations et conversions importantes.

⁶² Les *camps meetings* sont des réunions religieuses le plus souvent en plein air qui comprennent des cultes, des prédications et des chants religieux.

⁶³ Les *spiritual songs* sont initialement des chants anglo-saxons religieux issu des Grands Réveils.

⁶⁴ Le *lining out* est une pratique de l'hymnodie populaire anglo-saxonne, le chef de chœur (souvent le prédicateur dans le cas de chants religieux) chante un vers pour donner le ton et ce vers est repris par l'ensemble.

⁶⁵ Le *call and response* est une structure de l'hymnodie des chants religieux noirs-américains. Le chef de cœur chante un vers, qui peut être une question, auquel répond l'ensemble par un autre vers.

spirituals les plus connu, « Go Down Moses-Let my People Go », qui porte sur l'épisode de l'Exode où les Hébreux sont libérés d'Egypte

DESCENDS, MOÏSE...

*Descends, Moïse, et va vers le rivage,
Parle au vieux roi du peuple égyptien,
Dis-lui que Dieu t'a sorti d' l'esclavage,
Dis-lui : not' Dieu va délivrer les siens !*

*Vous n' peinez plus sur la terre étrangère,
L' vieux Pharaon ne vous tourmentera plus ;
Descends, Moïse, et va vers la rivière,
Le Seigneur Dieu va sauver l' peuple élu !*

*L' vieux Pharaon va s' mettre à vot' poursuite,
Il se noyera dans les eaux d' la Mer Rouge ;
Le Seigneur Dieu va protéger vot' fuite,
Vous n' mourrez pas dans les grands flots qui bougent.*

*Les opprimés ne s'ront plus dans la peine,
Descends, Moïse, parle au nom d' Jéhovah ;
C'est l' Seigneur Dieu qui va briser nos chaînes,
Dis au vieux roi que not' peuple s'en va...*

*L'or de vos maîtres, vous l' prendrez pour salaire ;
Vous bénirez l' Seigneur qui vous sauva ;
Descends, Moïse, au bord de la rivière,
Dis au vieux roi que not' peuple s'en va...⁶⁶*

⁶⁶ Traduction de Marguerite Yourcenar. YOURCENAR, Marguerite, *Fleuve profond, sombre rivière : les « Negro spirituals », commentaires et traductions*, Paris, Gallimard, 1964. Version originale en Annexe 1.

Dans « *Go down Moses* », c'est la gloire des libérateurs de l'esclavage qui est chantée à travers la figure de Moïse guidant son peuple hors d'Égypte. Le récit biblique de l'esclavage des Hébreux en Égypte peut être facilement mis en relation avec la situation des esclaves Noirs-américains⁶⁷. Ces vers sont particulièrement évocateurs de la réalité de l'asservissement et de l'espoir du salut. A la libération effective à laquelle beaucoup ne peuvent accéder, le salut divin fait œuvre de promesse et d'espoir d'une condition meilleure dans l'au-delà.

Des negro spirituals vers le gospel

Le gospel est directement issu des negro spirituals, c'est par une transformation instrumentale, rythmique et mélodique que les negro spirituals deviennent le gospel. Pour autant, la naissance du gospel ne se substitue pas aux negro spirituals, les deux genres co-existent ensuite et leurs critères de définition évoluent au fil du temps.

Au long du XIX^e et du XX^e siècle, les negro spirituals prennent progressivement une fonction sociale, notamment via l'expansion des églises baptistes noires-américaines. A la suite de la guerre de Sécession, les États du Nord prennent le contrôle politique des États confédérés du Sud et y imposent la station de troupes unionistes afin de consolider la victoire et de s'assurer de l'application du treizième amendement. Cette phase facilite l'inscription des droits nouvellement acquis des populations noires mais dès lors que le Sud reprend son autonomie à la fin du XIX^e siècle, l'ensemble des lois ségrégationnistes et discriminatoires (les lois *Jim Crow*) s'imposent. De ce fait, la situation économique et sociale des Noirs américains connaît un revirement. Les possibilités d'ascension sociale et civique qui leur avaient été offertes s'amenuisent. Afin de pallier cette situation, nombre de communautés noires américaines s'organisent et développent leurs propres institutions, notamment des universités et des églises. Dans ces deux types d'institution, l'éducation musicale populaire comme savante tient une place importante, on peut ainsi citer l'exemple de l'Université Fisk.⁶⁸ L'université est de renom, elle forme nombre d'intellectuels et d'artistes noirs au nombre desquels W.E.B Du Bois, les Fisk Jubilee Singers ou encore Roland Hayes. Dans ce contexte, les pasteurs se tournent vers les negro spirituals notamment, car ils transmettent un message de résilience, évoquent les souffrances du monde terrestre et appellent à les supporter par la foi plutôt que par les armes.

⁶⁷ MARTIN, Denis-Constant, *op.cit.*, p.30.

⁶⁸ Née en 1866, il s'agit d'une des première université dédiée à la formation académique des populations noires notamment autour des arts. Site de l'Université Fisk : <https://www.fisk.edu/about/history/>

Charles Albert Tindley (1851-1933) fait partie de ces pasteurs. Ordonné par une Église méthodiste blanche, il s'intéresse aux negro spirituals comme un moyen d'engager toute l'assemblée dans la pratique spirituelle et d'élever les populations noires par la religion⁶⁹. Les textes qu'il produit et promeut deviennent une référence du genre et un modèle sur lequel s'appuieront les productions suivantes : « Ses textes parlent des peines de ce monde et des joies de l'autre, mais ils condamnent sans ambiguïté les inégalités et les injustices d'ici-bas, en affirmant la confiance dans la possibilité de les surmonter. »⁷⁰ Charles Albert Tindley produit un renouvellement des textes originaux des negro spirituals, il compose une grande partie des gospel songs actuels et nombre d'entre eux sont encore des références dans les Églises méthodistes à la fin du XX^e siècle. Puis dans le courant des années 1920, le tournant de la musique de masse s'opère, offrant un moyen d'ascension économique et culturelle pour les populations noires⁷¹. Au début du XX^e siècle, les promoteurs du gospel disposent d'un contexte favorable à sa popularisation : les luttes raciales suscitent des mouvements de revendications, d'affirmation des cultures et de la fierté noire, notamment incarnés par la Harlem Renaissance. Dans l'entre-deux-guerres, ce mouvement artistique et intellectuel se forme dans le quartier d'Harlem, il constitue un renouveau de toutes les productions artistiques noires et les popularise en mettant en exergue la fierté noire. Ainsi, le blues, auparavant musique rurale, s'urbanise et prend pied dans les cafés et bars, puis le jazz prend son essor. L'ère est dédiée à opposer la culture légitime blanche à la « créativité proprement noire américaine »⁷². Pour rencontrer davantage de succès, les spirituals sont adaptés aux normes musicales et rythmiques européennes : les quatuors sont par exemple, privilégiés car ils diminuent l'aspect hétérophonique des chants, caractéristique étrangère aux oreilles européennes⁷³. Influencé par ce contexte, une figure majeure du gospel modifie l'orchestration et la rythmique des gospel songs, T.A Dorsey (1899-1993). Il n'est pas pasteur mais bluesman, c'est néanmoins sa foi qui l'amène sur le chemin des gospel songs. Issu d'une famille pauvre, il est attiré par les possibilités de l'industrie musicale et souhaite s'élever économiquement. Il est à la recherche d'argent et de gloire. Il commence sa carrière dans la société de distribution Paramount Records. Il y exerce les métiers de compositeur, d'interprète et d'arrangeur de blues. Il parvient à faire une carrière dans ce domaine, mais au cours d'une maladie grave qui le maintient alité durant dix-huit mois, il redécouvre sa foi. Son retour à

⁶⁹ MARTIN, Denis-Constant, *op.cit*, p.49.

⁷⁰ Ibid, p.51.

⁷¹ Ibid.

⁷² MARTIN, Denis-Constant, *op.cit*, p.45.

⁷³ Ibid, pp. 46- 47.

Dieu et à la spiritualité lui font reconsidérer ses objectifs. Dès lors, il met ses connaissances de l'industrie musicale et du blues au service du gospel⁷⁴. Il crée sa propre maison de production, arrange la composition du gospel afin de la rendre plus accessible aux publics profanes, compose de nouveaux textes et promeut de nombreuses chorales gospel. Il diffuse également un grand nombre de partitions gospel dans les Églises américaines. Denis Constant Martin expose à son propos : « [...] le génie musical appartient en propre à TA Dorsey : il mêle le blues, le jazz, les hymnes, le style des évangélistes itinérants et celui des prédicateurs enflammés »⁷⁵. Il s'attire les foudres d'un certain nombre de pasteurs qui voient dans ces arrangements profanes et cette rythmique entraînant des caractères musicaux impropres à la prière. TA Dorsey effectue ses choix de diffusion par conviction, il souhaite s'éloigner de l'industrie musicale et il est convaincu de l'intérêt du gospel dans la pratique religieuse. Malgré tout, ses actes vont avoir un effet inattendu et promouvoir justement le gospel auprès des maisons de disques⁷⁶. Il avait notamment choisi des figures de solistes proches des milieux religieux et des congrégations protestantes, comme Rosetta Tharpe ou Mahalia Jackson, pour mieux promouvoir le gospel auprès des Églises. Mais celles-ci attirent l'attention des industries de la musique et sont produites à des fins commerciales. Or, cette appropriation commerciale déplait à plusieurs artistes de gospel, Charles Albert Tindley lui-même, qui y perçoit un dévoiement du message religieux et l'appropriation blanche d'une œuvre noire. Ces débats ont également cours en France, parmi les amateurs et les artistes. Une des lectures sur laquelle les acteurs de ces musiques font consensus est la prépondérance historique des negro spirituals, le gospel apparaît donc souvent comme une forme modernisée. Néanmoins, les différents artistes et spécialistes de ces musiques sont parfois en désaccord sur les autres critères de différenciations, comme par exemple, les vertus profanes ou sacrées, la proximité avec la musique de masse ou encore l'authenticité des negro spirituals par rapport au gospel. Pour autant, si les appropriations font débat au sein de la communauté noire, la présence d'artistes noirs devient dans les années 1920 un moyen d'émancipation et de légitimation culturelle. Les negro spirituals sont teintés de double sens, tout comme de nombreuses productions artistiques. Le *black face* des comédiens noirs au XIX^e siècle est ainsi une façon de dénoncer et de caricaturer l'Occident blanc qui tente de les singer. Le double-sens des spirituals est significatif de ce mécanisme d'émancipation. Dans ces chants, ce qui peut apparaître extérieurement aux maîtres et plus tard à la société blanche comme une

⁷⁴ Jackson, Jerma A., *op.cit.* p.54.

⁷⁵ Ibid, p.63.

⁷⁶ Ibid., p. 68.

expression religieuse, est aussi l'expression d'une culture, en parallèle, de codes dont les blancs sont exclus. Ces chants figurent ainsi une réappropriation de la domination blanche. Aussi, leur intégration dans le marché de la musique de masse concourt à leur diffusion, ceci dans un contexte où Paris se fait le lieu d'exil des artistes noirs.

1.3. Du Mississippi à la Seine, les negro spirituals à Paris

Les années 1920 constituent une période charnière dans l'histoire du transfert transatlantique des negro spirituals, c'est la première implantation de cette musique en France et une implantation qui laisse des héritages dans les pratiques d'après-guerre. Au premier abord, l'ampleur du phénomène d'américanisation d'après-guerre, ainsi que le nombre relativement restreint de sources en 1945 portant sur les negro spirituals, pourrait laisser penser que cette histoire musicale débute à cette période et prend de l'ampleur dans la seconde moitié du XXe siècle. Or, le contenu des sources montre au contraire que la rencontre entre les negro spirituals et le public français a déjà eu lieu avant 1945. Non seulement ces chants étaient déjà connus mais ils avaient alors une forme particulière, lyrique, associée à des programmes de musique savante.

Ces premiers échanges et ces premières acculturations sont inextricablement liés à un contexte d'échanges, de voyages, d'itinéraires transatlantiques entre la France, les Etats-Unis, l'Afrique et les Antilles françaises. Les travaux de Michel Fabre ont montré l'ampleur et la visibilité de la diaspora noire-américaine dans le Paris des années 1920⁷⁷. Ces échanges sont soutenus par un intérêt de l'avant-garde artistique française pour les arts noirs et les spectacles américains, en quête de renouveau des arts classiques, les musiciens, sculpteurs et producteurs tournent leurs regards vers d'autres horizons. C'est dans ce contexte que trois itinérants transatlantiques se croisent sans jamais se rencontrer : Roland Hayes, Jean Wiener (1896-1982) et Louis Thomas Achille. Ces trois hommes rapportent les negro spirituals dans leurs bagages.

Jean Wiener, l'avant-garde à l'assaut du nouveau monde

Dans l'entre-deux-guerres, de nombreux musiciens et anciens élèves du Conservatoire comme Gabriel Pierné (1863-1937) Pierre Monteux (1875-1964) ou Jean Wiener tournent leur regard vers les États-Unis en quête de renouveau de la musique classique, notamment par la musique populaire noire. Jean Wiener est ainsi parmi les premiers organisateurs des « concerts-salades » entre 1920 et 1930, mêlant des œuvres de différents genres musicaux dont le jazz. En 1930-1931, fort du succès de ces concerts, Jean Wiener et Clément Doucet, qui se produisent en duo au piano, partent en tournée aux États-Unis. La différence de

⁷⁷ FABRE Michel, *La rive noire : les écrivains noirs américains à Paris, 1830-1995*, Marseille, France : A. Dimanche, 1999, 326 p.

réception française et américaine de ces concerts est racontée ainsi dans l'autobiographie de Jean Wiener :

« En résumé, notre « team » à deux pianos, habitué à un succès énorme, presque démesuré à mon avis, aussi bien à Lyon qu'à Varsovie, à Bruxelles qu'à Lausanne, à Marseille qu'à Berlin, à Vienne qu'à Alger, n'eut pas à New York le retentissement qu'on nous avait prédit. [...] Mais ce qui, de toute évidence, ne plaisait pas tellement à New York, comme dans toutes les autres villes des U.S.A., c'était le côté « salade » de nos manifestations. « On va à Duke Ellington, ou bien on va à la New York Symphony Orchestra écouter Beethoven ; mais on ne "mélange" pas les genres... »⁷⁸

Si le mélange des genres semble déplaire, l'on peut émettre l'hypothèse que ce sont surtout vis-à-vis des musiques populaires noires que le public des élites américaines est frileux. En effet, la production d'artistes noirs dans des milieux de musique savante - y compris lorsqu'ils ont été formés aux œuvres classiques européennes - reste très limité. Les États-Unis sont alors encore ségrégués et la légitimité des artistes et œuvres noires reste limitée. Les universités noires jouent alors un rôle majeur dans la promotion des artistes noirs, qui passe notamment par des spectacles et tournées de chorales de negro spirituals, à l'image des Fisk Jubilee Singers. C'est justement dans ce type d'institutions que Jean Wiener entend pour la première fois un genre musical dont il se fera la voix quelques années plus tard. Alors qu'il en tournée avec Clément Doucet, ils sont invités à passer le dimanche au *Tuksteegee Institute*, autre université noire-américaine de renom, où ils assistent à un culte au cours duquel sont entonnés des negro spirituals :

« [...] Dans le fond, contre le mur, trois rangées de garçons et devant eux trois rangées de filles, chemises et corsages blancs, pantalons et jupes bleu marine. Ils n'ont aucun papier, aucune feuille de musique ; tout d'un coup, sans aucune direction visible, ils ont commencé à chanter, bouches fermées, si pianissimo qu'on ne distinguait pas les voix mais une sorte de murmure céleste qui, sans la moindre brusquerie, montait, montait, fulgurait en une symphonie d'anges, puis redevenait murmure... De temps en temps, une fille ou un garçon chantait seul et se fondait dans le chœur [...] Puis, le chœur s'étant tu, un monsieur pasteur, élégant, en jaquette, est monté sur l'estrade et a commencé à parler, il a « monté le ton » : « Vous n'êtes rien, vous êtes en dessous de

⁷⁸ WIENER Jean, *Allegro appassionato*, Paris, France : Fayard, 2012, 329 p.

rien. » Sa colère montait et devenait terrible. Alors, le chœur lui répondait par de courtes paroles chantées à quatre ou peut-être six parties. Et le rythme devenait plus rapide à mesure que le pasteur criait plus fort. Personne ne dirigeait personne. [...] Pour moi, je sais que si j'avais dû devenir croyant, ç'aurait été ce jour-là que la chose me serait arrivée à cause de cette musique, à cause de ce spectacle. Doucet ne m'adressa pas la parole, et jusqu'au lendemain je ne lui parlai pas de ce que nous avions entendu, sans doute parce que, l'un comme l'autre, nous avons reçu à Tuskegee un des plus beaux cadeaux que la musique ne nous ait jamais faits. »⁷⁹

Dans ce passage, ce sont toutes les caractéristiques fondamentales des negro spirituals aux États-Unis qui sont illustrées : l'aspect choral, le *ring and shout*, le *call and response* entre le pasteur et les fidèles, la ferveur qui se dégage de la pratique vocale. Jean Wiener exprime une grande émotion à l'écoute de ces chants, c'est aussi bien la pratique qui le surprend (il décrit précisément qui chante, quand, la teneur de l'improvisation et une cohésion sans direction formelle) que l'effet produit. Jean Wiener conclut ce passage par une remarque de force, assez proche du ressenti qu'expriment beaucoup d'auditeurs dans les années 1960 : la musique porte une force spirituelle telle qu'elle s'adresse également aux non-croyants. Si les sources ne permettent pas d'établir la présence des negro spirituals aux répertoires de concerts de Jean Wiener dans les années 1930, il reste un passeur de cette musique : après-guerre, il consacre au moins une émission de radio aux negro spirituals⁸⁰. Son parcours permet non seulement d'illustrer les réseaux de passage de ces musiques mais aussi de mettre en lumière le contexte favorable d'acculturation aux negro spirituals dans les années 1945 ; les publics parisiens ne sont en effet pas étrangers aux musiques populaires noires. Enfin, Jean Wiener fait partie d'un réseau de musiciens de l'avant-garde française, il est notamment proche de Pierre Monteux, qui est alors directeur de la Philharmonie de Boston et qui donne à Roland Hayes une des premières opportunités d'accès à des grandes salles de concerts américaines.

⁷⁹ WIENER Jean, *Allegro appassionato*, Paris, France : Fayard, 2012, 329 p.

⁸⁰ *Les Mouvements du cœur, présentation de negro spirituals par Jean Wiener*, Programme National, 14 Février 1947.

Roland Hayes, *la rage de Paris*⁸¹

A la même période, aux États-Unis, un ténor lyrique noir-américain, Roland Hayes (1887-1877) essaie de dépasser la *color line* pour s'imposer comme artiste noir de musique savante. Son parcours est non seulement révélateur du milieu culturel dans lequel se diffusent les negro spirituals à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle (l'influence et le rôle éducatif des églises baptistes noires et la violence du contexte racial) mais aussi emblématique des chanteurs noirs-américains en quête de légitimité culturelle, sociale et politique. Il ouvre la voie aux chanteurs lyriques noirs-américains dont les carrières dépasseront souvent la sienne en notoriété et en longévité comme Paul Robeson et Marian Anderson, notamment, qui marcheront sur ses traces. Issu d'un milieu pauvre de fermiers de Géorgie, Roland Hayes perd son père très jeune et déménage avec sa mère dans la ville de Chanattoga où il grandit⁸². La famille Hayes ayant peu de moyens, Roland Hayes doit alterner les cours avec son frère cadet : pendant un an, alors que l'un travaille, l'autre est à l'école. Roland Hayes tient son goût musical de son père qu'il entendait souvent chanter, au cours de son adolescence, il poursuit cette pratique partout où il peut, y compris à l'église. Il participe ainsi pendant un temps à une chorale, le Silver Toned Quartet de la Monumental Baptist Church⁸³. Dans ces églises, les directeurs de chorales sont ainsi souvent des pivots dans la formation musicale et la progression des artistes, c'est ainsi le cas de Mrs Jane Kennedy, directrice du Silver Toned Quartet qui permettra à Roland Hayes de développer ses compétences vocales⁸⁴. Le début du parcours musical de Roland Hayes n'a ainsi rien de très spécifique, les églises baptistes noires ont joué un rôle similaire dans la formation et la carrière d'Aretha Franklin, Nina Simone, ou encore John Littleton. Ce contexte religieux et communautaire constitue un pilier des negro spirituals dans la mesure où ce sont les hymnes privilégiés de ces églises et l'espace originel de développement de cette musique. Les enjeux raciaux de reconnaissance des artistes noirs et d'appropriation des talents noirs par les élites blanches est déjà présent, ce qui explique que la directrice de chorale de Roland Hayes ait été très frileuse à l'idée que son poulain entame une carrière de chanteur professionnel⁸⁵. Malgré les réticences de son entourage, Roland Hayes poursuit sa formation de chant via des professeurs privés, des performances à l'église, à

⁸¹ Surnom donné à Roland Hayes par les journaux parisiens. Cité dans Brooks Christopher A. *Roland Hayes: The Legacy of an American Tenor*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2016, p.79.

⁸² BROOKS Christopher A., *Roland Hayes: The Legacy of an American Tenor*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2016, 424 p.10

⁸³ Ibid., p.13

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Ibid., p.16

l'école ou au travail. Bientôt, cette habitude lui offre une opportunité : entrer à l'Université Fisk de Nashville. Cette dernière constitue un haut lieu de l'éducation académique des noirs américains. En outre, elle comprend une chorale gospel dont la notoriété traversera bientôt l'Atlantique : les Fisk Jubilee Singers. De 1907 à 1910, Roland Hayes reçoit ainsi une solide éducation musicale au sein de cette institution, et sous l'influence importante de Jenny Robinson, directrice du département de musique. C'est au travers de grands compositeurs européens du XIX^e siècle que Roland Hayes est formé à la culture vocale, la théorie musicale et le chant lyrique⁸⁶. C'est également via cette institution que Roland Hayes peut effectuer ses premières performances devant un large public puisqu'en 1908, il participe au Negro Music Festival de Louisville. La musique savante constitue un lieu de légitimation culturelle et une référence y compris pour les musiciens noirs, comme le montre les inclinations de Jenny Robinson. Les universités noires ne dérogent pas à la formation musicale générale de l'époque, centrée sur la musique classique. D'où le lien entre negro spirituals et musique savante, nombre de chanteurs noirs de l'époque sont formés par leur milieu social et culturel aux chants populaires noirs et par leur éducation académique aux grands classiques européens. Néanmoins, la formation de Roland Hayes à la *Fisk University* tourne court. Il en est exclu en 1910, il décide alors de partir à Boston sous l'égide de son nouveau bienfaiteur Henry Putnam, directeur d'une compagnie d'assurance. Les expériences de Roland Hayes à Boston, de 1911 à 1920, lui permettent de construire un réseau, il se lie par exemple avec le compositeur Henry T. Burleigh dont les compositions de negro spirituals sont connues en France et souvent diffusées à la radio. Il se produit assez régulièrement dans différentes villes et il gagne en notoriété mais reste en difficulté sur le plan financier et a les plus grandes difficultés à accéder à des grandes salles de concerts américaines⁸⁷. Les directeurs des salles de concerts sont en effet peu enclins à engager un chanteur noir dans une salle où le public est majoritairement blanc. Cette période lui permet néanmoins de construire un réseau qui lui ouvre les voix du Vieux Continent. Et c'est par cette notoriété acquise sur le Vieux Continent que les salles de concerts américaines s'ouvrent pour Hayes quelques années plus tard. Il est ainsi recommandé aux agents britanniques de la *Ibbs and Tillett Agency*, qui lui permettent d'engager une série de concerts en Europe. Au début des années 1920, il se produit d'abord en Grande Bretagne. Il rencontre un grand succès en Avril 1921 au Triumph Wingmore Hall et à Buckingham Palace. Ces deux événements sont d'ailleurs déjà relayés rapidement dans la presse française, faisant écho à l'éclectisme des salles de concerts parisiennes— du jazz

⁸⁶ Ibid., p.18

⁸⁷ Ibid., p.34

notamment— proposés par Léon Volterra au Casino de Paris. C'est même l'entête de la colonne spectacle qu'occupe cette courte remarque intitulée « Chansons nègres » :

« *Quel music-hall nous présentera, pour changer, les chansons nègres après la musique nègre ? M.Léon Volterra nous ayant ramené d'Angleterre le jazz américain, pourquoi n'aurions nous pas un soir prochain la surprise d'avoir au Casino de Paris ou aux Folies Bergère des récitals e chansons nègres comme ceux organisés au Wigmore-Hall par M.Roland Hayes ? Ces chansons qui remontent pour la plupart au temps de l'esclavage, traduisent, dans leur simplicité curieusement enfantine, les douleurs et les pauvres joies de la race opprimée. Jan de Merry* »⁸⁸

A partir de cette période, ce sont véritablement les sociabilités aristocratiques qui permettront à Roland Hayes de se produire en France et aux negro spirituals d'être popularisés. A la suite de son succès britannique, ses deux agents britanniques l'introduisent à la société parisienne par l'entremise de leur collègue à Paris, Charles Kiegsen. Ce dernier met en contact Roland Hayes avec la société aristocratique parisienne, au sein de laquelle, un couple fait œuvre de patronage : Joseph et Madeleine Salmon. Dès lors, s'il ne se produit pas immédiatement dans les salles de spectacles parisiennes, Roland Hayes est en revanche accueilli régulièrement dans les salons parisiens pour effectuer des récitals dont le répertoire se compose à la fois de musique savante et de negro spirituals : « *A la soirée musicale donnée récemment par M. et Mme Josph Salmon, Roland Hayes, le ténor a été chaudement applaudi. Dans l'audience se trouvait le Ministre des Pays-Bas, et Madame London, la Duchesse de Bisacca, Princesse Alexandra de Carama, Chimay, Mme Alexandre Dumas, Comtesse de l'Aigle, Mme Miche Ephrussi, Mme Willy Blumenthal, Vicomte et Vicomtesse de Courtivon, Mme Jacques Thibaud, et le Baron et la Baronne de Watteville* »⁸⁹. Durant le printemps et l'été 1922, les journaux relaient régulièrement et, avec un certain engouement, les prestations de Roland Hayes. Celui-ci apparaît comme une véritable coqueluche des salons parisiens, l'article suivant du *Gaulois* retranscrit bien le phénomène. Intitulé « un noir qui vaut deux blancs », l'article le désigne comme « *la coqueluche de Paris* », « *un Caruso qui a du goût* ». L'article

⁸⁸ DE MERRY, Jan, « Chansons nègres », *L'éclair*, 27 Mars 1921

⁸⁹ « *At a soirée musicale given recently by M. and Mme Josph Salmon, Roland Hhayes, the tenor was heartily applauded. Among those in the audience were the Minister from the Netherlands and Mme London, the Duchesse de Bisacca, Princess Alexandre de Carama, Chimay, Mme Alexandre Dumas, Comtesse de l'Aigle, Mme Miche Ephrussi, Mme Willy Blumenthal, Vicomte and Vicomtesse de Courtivon, mme Jacques Thibaud, and the Baron and Baronne de Watteville.* », «The social world», *The Chicago Tribune and the Daily News, New York*, 19 mars 1922

donne ensuite les prochaines dates de concerts avant son retour à Londres et transmet une courte interview où l'artiste parle de ses origines.⁹⁰

La notoriété à laquelle Roland Hayes accède au sein de cette société aristocratique lui permet de légitimer son art en dehors de la France et de rentrer en contact avec un réseau de sociabilités qui conduisent l'artiste à se produire plus facilement et plus largement dans les années suivantes. Ainsi au cours de son séjour parisien, le ténor est en lien avec Gabriel Pierné et Pierre Monteux. Tous deux ont fait partie de l'Orchestre colonne, un orchestre symphonique parisien qui reçoit régulièrement des grands solistes classiques. Gabriel Pierné intervient auprès de son ancien collègue, Pierre Monteux, désormais directeur de la Philharmonie de Boston pour permettre à Roland Hayes d'obtenir un concert⁹¹. Ces réseaux français ont donc permis à l'artiste de briser les freins raciaux des grandes salles de concerts américaines. Lorsqu'il revient en France en 1924, les salles de spectacles lui sont désormais ouvertes, comme en mars 1924 où il se produit à la salle Gaveau⁹². L'engouement ne s'essouffle pas, il est à nouveau largement applaudi par le public parisien.

Louis Thomas Achille, de Fort de France à Lyon

La popularité de ces concerts participe à la diffusion de cette musique. C'est en croisant ces événements avec le parcours d'autres artistes que l'on mesure que la diffusion s'opère, parfois silencieusement, dans un premier temps. C'est bien à Paris, à la même période, qu'un autre acteur majeur des negro spirituals découvre cette musique. Louis Thomas Achille fut, entre autres, membre d'un mouvement de jeunesse catholique, agrégé d'anglais, artisan du panafricanisme, fondateur et directeur d'une chorale de negro spirituals, enseignant de Michel Fabre, ami de Leopold Sedar Senghor. De Fort-de-France à Lyon, en passant par Paris, Washington, Atlanta ou Dakar, les negro spirituals jouent un rôle fondamental dans l'itinéraire de cet homme. En 1926, alors que Paris vit au rythme des arts noirs, ce jeune étudiant martiniquais arrive dans la capitale pour intégrer son hypokhâgne à Louis Le Grand. Tout au long de son séjour parisien (1926-1931), il côtoie des milieux panafricains par le biais du salon de ces cousines, les sœurs Nardal, qui hébergent régulièrement les débats aux côtés de Maran, Senghor et Césaire⁹³. Et c'est à Paris qu'il entend pour la première fois des negro

⁹⁰ PLESSIS, Pierre, « Un noir vaut deux blancs », *Le Gaulois*, 11 Mai 1922

⁹¹ BROOKS Christopher A., *op.cit.*, p.94

⁹² Rubrique « Théâtre », *Le Temps*, 12 Mars 1924.

⁹³ « Archives Louis Thomas ACHILLE »

spirituals. L'étudiant est engagé dans les mouvements de lutte noire - il participe à la *Revue du Monde Noir* (1929-1932)⁹⁴ fondé par ses cousines – et cet engagement continue après-guerre au travers de l'enseignement et la diffusion des negro spirituals. Si ces engagements ne le dirigent pas immédiatement vers la pratique et la diffusion de cette musique, les negro spirituals jalonnent malgré tout son parcours de jeunesse. Louis Thomas Achille retrouve ces chants lors de ses activités avec les Compagnons de Saint-François, un mouvement de pèlerinage chrétien. Il raconte ainsi une veillée de pèlerinage au cours de laquelle sont entonnés ces chants :

« L'Antillais et les Allemands se retrouvèrent, dès les abords du beau lac d'Annecy, dans l'amour de notre Sœur l'Eau et de la chanson si chère à Joseph Folliet. Courageusement, notre chansonnier fit chanter à ces derniers les paroles allemandes des airs auxquels il avait prêté des paroles françaises, porteuses de l'idéal compagnon ; à l'autre il demanda des negro spirituals, alors presque inconnus en France : il n'a pas, depuis plus de cinquante ans, cessé d'en chanter et d'en faire chanter... »⁹⁵

Ce récit, écrit a posteriori, marque l'importance de cette musique dans la vie de Louis Thomas Achille. Les negro spirituals, il les retrouve encore lors de son séjour aux États-Unis (1931-1943), ce n'est autre qu'Alain Locke qui propose un poste à Louis T. Achille à l'Université noire de Howard. Ce voyage constitue une expérience à part entière : il y découvre les mouvements du *New Negro*, y expérimente la violence de la ségrégation raciale et y développe ses compétences dans l'art des negro spirituals. En 1946, Louis T. Achille est reçu à l'agrégation d'anglais et nommé au Lycée du Parc de Lyon, il s'interroge sur la place à laisser aux negro spirituals dans son cours d'anglais, dont les manuels proposent pourtant des compositions : *« N'était-ce pas, en révélant ma familiarité profonde avec cette musique noire, souligner une parenté raciale étrangère à nos relations professionnelles ? Comment, enfin, présenter les Negro spirituals en taisant à la fois leur sens spirituel et leur gravité sociale ? »⁹⁶*. En 1948, il se « jette à l'eau » lors d'un cours, ses élèves et ses collègues accueillent avec

⁹⁴ ACHILLE, Louis-Thomas, « L'art et les noirs », Achille Louis-Thomas Préfacier, *La Revue du monde noir : 1931-1932*, collection n1 à 6, Paris, France : Jean-Michel Place, 1992, pp.53-56.

⁹⁵ Archives Louis Thomas ACHILLE, ACHILLE, Louis-Thomas, « Ce que je fais aux Compagnons de Saint François » Louis T. ACHILLE dans, *Les Compagnons de Saint-François, Origines et croissance d'un mouvement international*, VAN DER PUTTEN, Jan, L'appel de la route, 1991, pp. 135 à 139.

⁹⁶ Archives Park Glee Club®, Livret du trentenaire du Park Glee Club, décade lyonnaise, 24 Novembre-3 Décembre 1978, p.2.

un grand enthousiasme les negro spirituals menant à la création de la chorale, le Park Glee Club⁹⁷. Il est dès lors, un des acteurs majeurs de la diffusion des negro spirituals.

Si pour l'instant, les sources ne permettent pas d'établir les liens entre ces différents acteurs, les itinéraires de chacun ont produit des phénomènes qui donnent lieu à l'implantation et la diffusion des negro spirituals en France. Ces itinéraires permettent d'expliquer les processus à l'œuvre : l'ouverture artistique de Paris favorise l'accueil d'artistes noirs-américains et l'acculturation aux musiques populaires noires, une ouverture dont Jean Wiener fut un artisan. L'ampleur de la popularité de Roland Hayes laisse des héritages, aussi bien en France, où les negro spirituals se diffusent qu'aux États-Unis où son parcours crée une alternative pour les chanteurs noirs. Enfin, il faut ensuite des hommes pour entretenir ces héritages et ces échanges, c'est le cas de Louis Thomas Achille. Cette première période d'acculturation est en outre d'importance car elle structure un modèle de performance des negro spirituals : ces chants ne sont pas seulement associés à des récitals de musique savante, ils sont chantés de façon lyrique, presque européanisés pour mieux se fondre dans le paysage sonore. Le parallèle entre la performance que décrit Jean Wiener au Tuckteegee Institute et celles de Roland Hayes est à ce titre éclairant. Ce n'est pas la forme traditionnelle des negro spirituals qui s'implante en France, tout du moins c'est une forme éloignée de sa pratique d'église. Ces parcours marquent le rôle de la France dans l'évolution de ces musiques : la forme que décrit Jean Wiener ne réapparaît en France que dans les années 1960 et le plus souvent sous la dénomination de gospel et non de negro spirituals. De plus, la popularité de Roland Hayes en Europe a définitivement participé à sa popularité aux États-Unis. Dès ces années 1920-1930 se noue une histoire française des negro spirituals et du gospel.

⁹⁷Ibid.

Chapitre 2 : 1945 -1959, les voix de l'Amérique noire

La période d'après-guerre constitue le temps d'une lente transformation des negro spirituals et se caractérise par l'implantation du gospel. Des structures culturelles de l'entre-deux-guerres se maintiennent alors que des phénomènes culturels nouveaux émergent, les effets de ces derniers ne seront pourtant pleinement visibles qu'une décennie plus tard. Dans le cas des negro spirituals et du gospel, on retrouve le même mécanisme : des artistes et des formes de negro spirituals de l'entre-deux-guerres sont entretenus en France alors que des formes américanisées sont déjà en cours d'émergence. Le monde sonore français est animé par des récitals de musique savante et de negro spirituals, par les ondes de France Inter qui diffuse de plus en plus régulièrement cette musique mais également par des spectacles où quelques chorales amateurs entonnent des negro spirituals parmi d'autres chants populaires. Cette musique est alors le plus souvent un élément du répertoire des chants folkloriques ou populaires mais ne constitue pas un genre à part entière. En parallèle, les luttes et les discours pour l'égalité des peuples noirs, notamment des peuples colonisés, s'intensifient. Dans ce contexte, la musique noire devient un support de lutte. Les negro spirituals sont alors transmis comme une œuvre de légitimation culturelle et véhiculent des discours sur l'esclavage et la colonisation. À ce titre de musique noire, elle intéresse également les folkloristes et les journalistes, qui tout en popularisant cette musique entretiennent des représentations raciales sur ses caractéristiques. La fin des années 1950 voit les amateurs de jazz s'intéresser de plus en plus aux negro spirituals et surtout au gospel. C'est dans les revues spécialisées de jazz que les premiers articles sur le gospel apparaissent, faisant l'apologie de grandes voix noires-américaines comme Mahalia Jackson. Cet intérêt concorde avec une américanisation croissante, un développement de l'industrie musicale française et de ses productions -souvent au miroir du marché américain – ce qui pose les prémices d'une massification de ces deux genres en France. La scène française émerge ainsi de l'intérêt nouveau des maisons de disques françaises pour les musique noires-américaines, c'est donc paradoxalement par l'américanisation du genre que se renouvelle l'appropriation française.

2.1 L'après-guerre, le temps d'une lente transformation du genre

Dans les années 1945, la présence des negro spirituals dans le paysage culturel français est ténue mais illustre bien une certaine acculturation. La presse permet d'attester la présence des negro spirituals dans le décorum plus large d'articles d'actualités ou

d'interviews. En 1945, un article du *Globe* mentionne, par exemple, les negro spirituals dans le récit des exploits outre-Atlantique de Marcel Cerdan : « *Et puis, il y eut le tournoi interrallié de Rome. Là c'est devant tout un public de soldats noirs qui chantaient les derniers negro spirituals à la mode que Cerdan triompha des noirs-américains* »⁹⁸. Un peu plus tard dans l'année, c'est dans une interview de l'acteur sino-américain Seshue Hayakawa qu'apparaissent les negro spirituals, au détour de la description d'un événement mondain : « *Le jeune homme confus, disparut dans un remous et quelques plateaux de sandwiches vinrent déridier le front des dames et permettre à M.Hayakawa de céder sa place à un chanteur de negro spirituals accompagné par une pianiste* »⁹⁹. L'on voit encore apparaître les negro spirituals dans une courte biographie de Coco Aslan, l'acteur franco-arménien : « *[...]il s'est montré capable d'émouvoir un public puisque c'est en chantant des negro spirituals qu'il connut ses premiers succès dans l'orchestre Ray Ventura* »¹⁰⁰. Au-delà de cette présence parfois anecdotique, c'est une mode qui apparaît. Une caricature de Bellus (fig.1) est



Fig. 1 - BELLUS, « *C'est Pacques par Bellus* », *Carrefour, la semaine en France et dans le monde*, 2 Avril 1947.

particulièrement parlante à ce propos :

La caricature est effectuée à l'occasion des fêtes de Pâques et atteste de la popularité de ces chants et de leur identification comme musique religieuse. La caricature semble également

⁹⁸ VANKER, Rémond, « De retour à Paris », *Le Globe*, 1^{er} Mars 1945.

⁹⁹ CAROLE, Irène, « Sommes-nous prédestinés », *Carrefour, la semaine en France et dans le monde*, 2 Juin 1945.

¹⁰⁰ « Coco Aslan aura la vedette comique du film *En êtes vous bien sur ?* », *Les Lettres Françaises*, 25 Janvier 1945.

cibler la vogue des negro spirituals en faisant référence à la pratique américaine de formation vocale dans les églises, qui apparaît souvent comme un tremplin vers le succès. Si ce même schéma n'est pas ancré en France, en revanche les negro spirituals apparaissent dès cette époque dans les répertoires de chanteurs et chanteuses classiques. A bien des égards, la pratique des negro spirituals qui a cours en France est issue de l'héritage de Roland Hayes.

L'héritage de Roland Hayes, les negro spirituals et le chant lyrique

Plusieurs concerts et récitals de musique savante des années 1947-1950 reproduisent un programme similaire à celui du ténor noir-américain : un agencement de grands classiques européens comme les œuvres de Haendel, Schubert, Debussy, Haydn ou encore Mozart suivi de negro spirituals. Le *Grand Théâtre de Dijon* propose, par exemple, en Mars 1947 un programme de pièces européennes classiques et de « célèbres negro spirituals » : « *Unique récital de chant donné par Alberte Pelotti, professeure au conservatoire [...] Au programme : Bach, Haendel, Mozart, Litstz, Faure, Dumas et célèbres Negro Spirituals* »¹⁰¹. La même année, c'est une chanteuse française, Marcelle Denya qui « *fait sa rentrée à Paris* » en dédiant une dernière partie de son concert aux negro spirituals¹⁰². Roland Hayes a également laissé ses traces dans le paysage américain, les tournées des chanteurs noirs-américains sont légion entre 1945 et 1959 et l'on trouve la même similitude de programme : en octobre 1946, Anne Brown propose au théâtre des Champs Elysées un programme *Haendel, Schubert, Bach, Negro Spirituals*¹⁰³. Marguerite Weed¹⁰⁴ se produit en 1948 au Théâtre du Ranelagh et Ellabelle Davis la même année à la salle Gaveau¹⁰⁵, toutes deux avec des programmes similaires. L'on compte également parmi les artistes, les concerts de Marian Anderson et de Paul Robeson dont les premiers passages en France sont contemporains de ceux de Roland Hayes. Leurs performances s'inscrivent dans sa lignée et sont extrêmement appréciées du public français. Ils incarnent des figures emblématiques dans le genre des negro spirituals et sont mentionnés par différents artistes français comme des exemples ou des sources d'inspiration¹⁰⁶. Un article du *Monde* portant sur les nouveaux disques fait état de l'intérêt des Français aux spirituals et du rôle de ces deux artistes : « *En truffant sa Symphonie du nouveau*

¹⁰¹ « Concerts », *La Bourgogne Républicaine*, 21 Mars 1945

¹⁰² JEAN JACK, « Le tambour de ville », *France Amérique*, 3 Novembre 1946

¹⁰³ « Le mois de l'UNESCO », *France Soir*, 22 Octobre 1946.

¹⁰⁴ M.B., « Concerts », *L'Aube*, 22 Janvier 1948.

¹⁰⁵ « Ce soir », *Combat*, 19 Mai 1948.

¹⁰⁶ John William les cite dans son autobiographie : « J'écoutais la radio. Paul Robeson et Marian Anderson, les negro spirituals me bouleversaient et me tiraient des larmes. ». WILLIAM, John, *Si toi aussi tu m'abandonnes*, Paris, France : les Éditions du Cerf, 1990, p.107.

monde de thèmes empruntés aux ballades, worksongs et spirituals des noirs de la Louisiane Dvorak a révélé aux Américains la richesse de leur folklore musical. [...] C'est par les voix très civilisées de Robeson et de Marian Anderson que le public européen s'était surtout familiarisé avant-guerre avec les spirituals. »¹⁰⁷. Marian Anderson effectue ses débuts en chantant dans la chorale de l'Eglise Unie Baptiste de Philadelphie avant de se former en chant lyrique. C'est après-guerre que sa carrière prend son essor, en 1955, elle est la première cantatrice noire à se produire au *Metropolitan Opera*. Entre 1947 et 1955, plusieurs articles par an portent sur Marian Anderson dans lesquels sa voix et ses qualités d'interprétations sont révérees parmi les meilleures : « Le récital Marian Anderson, au palais de Chaillot, n'a point déçu, bien au contraire, les innombrables admirateurs de la célèbre cantatrice américaine : une salle plus que comble - on s'entassait sur l'estrade de l'orchestre autant que dans l'immense vaisseau trop petit pour les contenir tous. [...] »¹⁰⁸. A propos d'un autre concert à Chaillot en 1950, on peut lire : « *Marian Anderson a transporté son public, le faisant passer de l'allégresse à la mélancolie. Huit fois, dix fois elle fut rappelée.* »¹⁰⁹. Lors de l'ouverture de la saison à Deauville en 1955, « *la grande artiste Marian Anderson obtenait un triomphe.* »¹¹⁰.

Si Paul Robeson effectue moins de concerts en France, l'artiste se produit majoritairement en Grande Bretagne et en URSS, il dispose d'une médiatisation conséquente du fait de ses engagements politiques : également avocat, il milite pour les droits des populations noires aux Etats-Unis. Il est aussi très proche du parti communiste, auquel s'associent différents mouvements noirs dans les années 1950-1970. Il connaît donc de nombreuses difficultés dès lors qu'il est dans son pays natal et passe une grande partie de sa vie en Europe. Les titres des journaux font régulièrement références aux remous de ses mobilisations, un article de *Combat* est ainsi intitulé « *des negro spirituals à la politique* »¹¹¹, un autre de *La Gazette Provençale* désigne ses actions sous le titre des « *mésaventures du nègre chantant* »¹¹². En 1949, au Congrès de la paix qui se tient à Paris, il est le « *Héros de la soirée* » : « *Paul Robeson prit enfin la parole au milieu des acclamations. Sa brève intervention sur "le nouvel esclavage que nous prépare le président Truman avec son*

¹⁰⁷ DROUIN, Pierre, « Des Spirituals à la Rhapsody in blue », *Le Monde*, 23 Décembre 1949.

¹⁰⁸ DUMESNIL, René, « La " Messe de Domrémy " de Henri Büsser, (Œuvres de Louise Charpentier, Concerts de Marian Anderson et de Christian Ferras », *Le Monde*, 11 Mai 1949.

¹⁰⁹ DE RIVOYRE, Christine, « Marian Anderson a donné hier soir son deuxième récital », *Le Monde*, 3 Juin 1950

¹¹⁰ DURET, Roger, « Malgré l'absence du soleil la station normande a brillamment ouvert sa saison », *Le Monde*, 31 Mai 1955.

¹¹¹ GORDON, Rémy, « Des negro spirituals à la politique », *Combat*, 4 Septembre 1946.

¹¹² « Les mésaventures du nègre chantant », *La Gazette Provençale*, 13 Septembre 1949.

programme" n'était peut-être pas en relation directe avec l'objet du congrès, mais sa magnifique voix fit le reste, et lorsqu'il chanta tour à tour en espagnol, en russe et en anglais, pour terminer par son fameux Old Man River, ce fut du délire. »¹¹³. Cela implique que l'artiste représente une musique engagée dans les mouvements de militance noire. Enfin, les qualités vocales des deux artistes deviennent une référence, quel que soit l'interprète ou la performance : « quelques-uns des plus beaux negro spirituals du répertoire de Paul Robeson, de Marian Anderson ou du sien propre. »¹¹⁴

De ce fait, de nombreuses appropriations françaises sont évaluées ou construites en miroir de ces deux artistes. Lorsqu'en 1947, Madeleine Martinetti, contralto corse, reçoit le Prix d'Honneur du Grand Prix du Disque, ses performances sont immédiatement comparées à celle de Marian Anderson :

*« Mlle M.Martinettei, contralto, que l'on vient de sacrer à grand bruit « Prix D'honneur » du Grand Prix du Disque 1947 pour deux NS (Columbia) [...] On a déclaré à tue-tête et jury en tête que le talent de Mlle Martinetti surclassait celui de la grande spécialiste du genre, Marian Anderson. C'est là un très mauvais service qu'on lui rend [...] Je ne suis pas sur, d'après ce disque que le NS soit absolument son fait : elle paraît manquer un peu [...] du style noir qui soient caractériser l'interprétation de ces chants ».*¹¹⁵

Outre les qualités artistiques qui sont mises en concurrence, la couleur des artistes semble être un critère d'authenticité de la performance musicale :

*« La voix de contralto de Mme Madeleine Martinetti est fort belle et la cantatrice la conduit avec tant d'art dans son interprétation de deux "negro spirituals", Deep River et Steamboat Song [...]. Son disque Columbia lui a valu un prix d'honneur, encore qu'il ne fasse pas oublier ceux de Marian Anderson, dont le style spécifiquement nègre convenait davantage à cette musique. »*¹¹⁶.

¹¹³ R.F, « M. Pietro Nenni propose la création d'un conseil permanent de la paix qui fera du pacte atlantique " un chiffon de papier », *Le Monde*, 22 Avril 1949.

¹¹⁴ H.M, « Ninon Alexander chez Carrère », *Le Monde*, 14 Décembre 1948.

¹¹⁵ ROSTAND, Claude, « Musique, disques nouveaux », *Carrefour, la semaine en France et dans le monde*, 2 Avril 1947

¹¹⁶ DUMESNIL, René, « Les disques », *Le Monde*, 7 Aout 1947.

Dès lors qu'il s'agit de musique noire, les artistes noirs-américains bénéficient en effet du crédit de leur origine et ce quel que soit la genre, savant ou populaire.

Les negro spirituals dans le répertoire populaire

Dans le milieu du music-hall, l'on retrouve sensiblement le même schéma, des groupes noirs-américains occupent la scène en même temps que des chanteurs français qui intègrent des negro spirituals à leur répertoire. Ainsi en 1947, les Peter Sisters sont invités au « *floor-show* » du cirque Medrano où elles offrent « *une interprétation swing* » des negro spirituals¹¹⁷. La même année, le cirque reçoit également les Nicholas Brothers (Annexe 1)¹¹⁸. Issus des mêmes milieux artistiques que Jospéhine Baker, du vaudeville et de la danse des music-hall américains, ils proposent une version plus animée, dansante et rythmée des negro spirituals. Selon les journalistes, ces deux frères illustrent les negro spirituals d'une voix « *rythmée* » et accompagnés de « *danses syncopées* »¹¹⁹. En aout 1948 un chanteur français, Fred Herbert interprète des negro spirituals dans un cabaret de Montmartre, « *Chez ma cousine* »¹²⁰. Une autre forme de transfert culturel apparaît : la présence des artistes noirs-américains renouvelle la performance des negro spirituals. Les performances des Nicholas Brothers et des Peters' Sisters ont ceci de spécifique qu'ils constituent des formes chorales, plus rythmées et animées que les artistes précédemment implantés en France. Cela traduit l'exportation d'autres formes de gospel et de negro spirituals en France : au miroir des Etats-Unis, il co-existe des pratiques de chorales dans les églises, des groupes professionnels de negro spirituals et de gospel et des artistes solo, des formes lyriques et des formes populaires. En effet, une imitation des pratiques américaines se produit en France. Claudine Gabriel des Bordes, chanteuse du groupes *Les Capresses*, choriste de John William et encore aujourd'hui directrice d'une chorale, expose dans un entretien qu'elle et ses sœurs ont effectué leurs débuts dans ce contexte : « *On a commencé comme ça, on a fait quelques tournées dans des groupes d'enfants sous le nom des Balon Sisters, parce qu'on s'appelait Balon et c'était la mode des 'Sisters' américaines, les Peters Sisters ou je ne sais pas quoi d'autre...* »¹²¹. La comparaison entre une pochette d'un album des Peters Sisters (fig.3) et une photo des deux sœurs permet d'illustrer ce parallèle (fig.2) :

¹¹⁷ LERMINTER, Georges, « D'un chapiteau l'autre », *L'Aube*, 16 Octobre 1947.

¹¹⁸ HERVIN, Claude « Au cirque Médrano, les Nicholas Brothers », *l'Intransigeant*, 6 Novembre 1947.

¹¹⁹ Ibid

¹²⁰ GIBEAU, Yves, « A Montmartre, chez ma cousine », *Combat*, 13 Aout 1948.

¹²¹ Claudine Gabriel des Bordes, 20 Mars 2020

Fig. 2: Archives personnelles de Claudine Gabriel des Bordes, photos Les Balon Sister, (1955)



Fig. 3: *Les Peter Sisters vol.4*, Vogue, 45t, 1957



Claudine Gabriel des Bordes évoque d'ailleurs ce modèle de groupe en ces termes : « *Donc on s'est appelé les Balon Sisters et partout où on passait on avait un succès fou, trois petites négresses qui chantaient ça plaisait bien.* »¹²². Ce processus intervient également dans d'autres cadres, les negro spirituals s'installent dans les pratiques des chorales de jeunesse et prennent une tonalité folklorique. Le cas des *Compagnons de la Chanson* est à ce titre éclairant. Cette chorale, fondée en 1941 et formée par un maître de chapelle du collège d'Avranches, se compose de jeunes gens qui chantent des airs folkloriques. Les membres de cette chorale ne sont pas permanents, leur participation aux Compagnons de la Musique s'effectue pour un temps avant qu'ils entament ou reprennent une vie professionnelle. Ce chœur s'apparente donc plus à mouvement de jeunesse. De 1945 à 1950, ils sont en tournée en Allemagne ou en France. On les retrouve au Théâtre Moncey en 1948¹²³ et à l'ABC en 1950¹²⁴. Les sources les désignent dans le genre de la chanson française ou folklorique, ils interprètent des negro spirituals, Debussy, Ravel, ou des chants régionaux¹²⁵. Ce qui fait l'unité de cette chorale

¹²² Claudine Gabriel des Bordes, 20 mars 2020.

¹²³ JOLY, G, « Les compagnons de la musique au théâtre Moncey », *l'Aurore*, 10 Janvier 1948

¹²⁴ BARLATIER, Pierre, « Jacques Hélian est de retour du Canada », *Les Lettres Françaises*, 21 Décembre 1950.

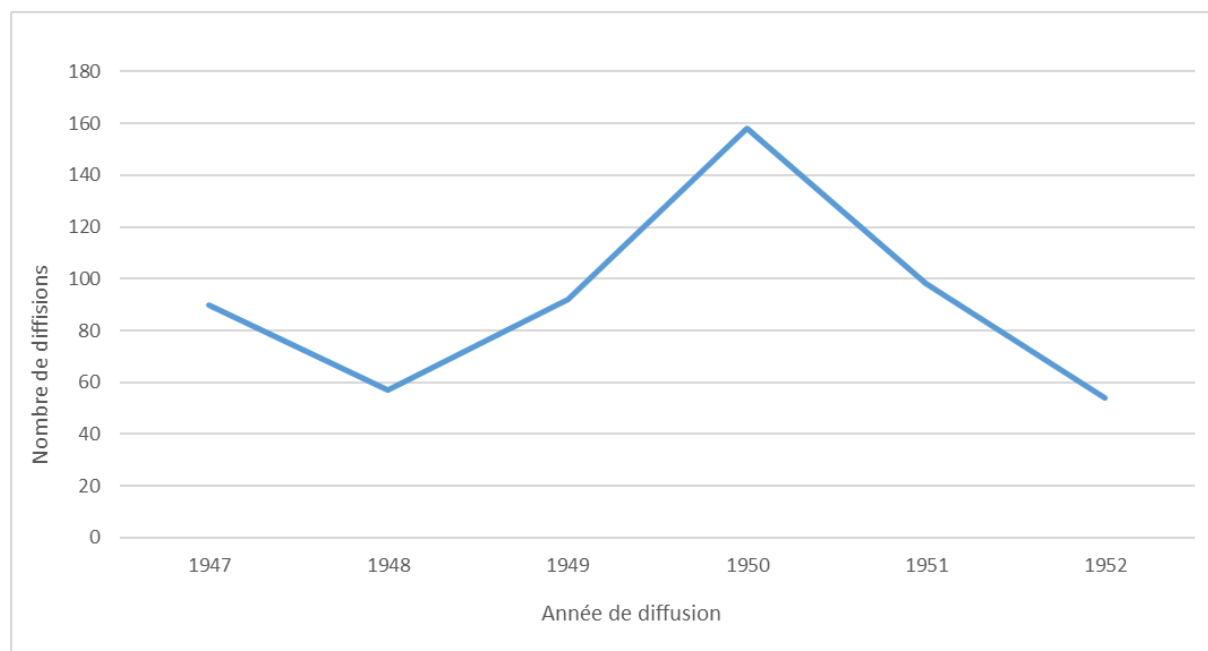
¹²⁵ *Cahiers de notre jeunesse*, 1 Décembre 1946, p.56 57

réside davantage dans la « chanson animée », une « œuvre tout à la fois polyphonique, corporelle, collective et scénique »¹²⁶. Cet aspect chanson animée fait directement écho aux negro spirituals, dont la pratique emblématique est bien l'aspect chorale, cette alliance du corps et de la voix d'ailleurs illustrée par les Nicholas Brothers. D'autres ensembles vocaux, similaires aux Compagnons de la chanson apparaissent comme le *Quatuor en D majeur*. Leur performance à la Maison de l'Université de Dijon indique des éléments sensiblement identiques aux Compagnons de la Musique :

« Deux garçon et deux filles, frères et sœurs, totalisant ensemble un peu moins d'un siècle d'âge qui, par la fusion de leurs voix, accordées comme un orgue, la justesse merveilleuse de leur intervalles, l'unité de leur style constituait un ensemble parfait [...] dans les chants du folklore ou de la Renaissance, dans les psaumes ou les negro spirituals, un dérivatif à leurs peines et un moyen de trouver la vie plus belle. »¹²⁷

Cet intérêt pour les negro spirituals concorde avec le développement de la radio. L'étude des programmes radiophoniques des journaux quotidiens permet d'illustrer la hausse de popularité des negro spirituals entre 1945 et 1950 et de comprendre le rôle des émissions de radio dans le phénomène de popularisation (fig.4 et fig.5).

Fig. 4. Graphique des radiodiffusions de negro spirituals de 1947 à 1952.



¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ « Le concert du Quatuor en D Majeur », *Les Dernières Dépêches de Dijon*, 3 Mars 1948

En 1950, un fort pic apparaît, il illustre la montée en popularité des negro spirituals qui est également dû à l'augmentation d'émissions dédiées notamment celle de Paul Arma, *Rhapsodies noires* (1950-1951). La baisse qui suit les années 1950 est difficile à cerner, elle est en partie due à une fonction structurelle du recueil de données (plusieurs journaux concernés arrêtent la publication en 1950). La radio France Inter semble jouer un rôle important, en effet, elle naît en 1947 proposant désormais une nouvelle chaîne radio aux côtés de Programme Parisien et Programme National. Dès lors, elle diffuse plus souvent des negro spirituals et régularise l'heure de diffusion. Si l'on trouve quelques diffusions à 16h30 ou 15h30, à partir de 1948, les auditeurs de Paris Inter ont pris rendez-vous avec les negro spirituals autour de 20 h. Enfin, c'est aussi la radio qui diffuse le plus cette musique, sur 755 diffusions entre 1945 et 1952, 676 sont émises par France Inter. C'est également France Inter qui héberge l'émission de Sim Copans, *Fleuve Profond* (1954-1963) spécifiquement dédiée aux negro spirituals (77 de ces 85 émissions sont diffusés par France Inter). Ces données permettent de confirmer l'engouement pour les negro spirituals au début des années 1950.

Fig. 5. Tableau des diffusions radiophoniques de negro spirituals par année (1947-1952)

Année de publication	1947	1948	1949	1950	1951	1952
Nombre de mentions dans les programmes radiophoniques ¹²⁸	90	57	92	158	98	54

Ces émissions n'ont pas seulement un effet de promotion et de diffusion massif, leur contenu influence la représentation et la connaissance sur les negro spirituals. Alors traité en tant que musique folklorique noire, la question raciale sous-jacente aux negro spirituals trouve justement son écho en France.

¹²⁸ Ces données ont été recueillies en comptabilisant les mentions de negro spirituals dans les programmes radiophoniques de sept quotidiens nationaux (*L'Humanité*, *La Croix*, *l'Aube*, *l'Aurore*, *France Soir* et *Combat*). Les mentions de la même émission dans différents quotidiens ont été supprimées, aussi ces données permettent de connaître la quantité de diffusion à minima de morceaux de negro spirituals ou d'émissions relatives à cette musique.

2.2. Une musique folklorique noire, arène de la condition noire.

Au cours de la même période, les negro spirituals font déjà partie d'un imaginaire noir, soit en tant que musique de légitimation des peuples noirs, soit en tant que musique liée à l'imaginaire colonial. On observe alors une dissonance des discours entre artistes et médias. Les artistes et militants noirs produisent un discours culturel et politique sur la musique noire alors que nombre de médias, même lorsqu'ils font l'apologie de cette musique, nourrissent des représentations raciales. Pour autant, ces articles et ces émissions participent à la popularisation et la compréhension de cette musique puisque beaucoup apportent des éclairages historiques, musicologiques ou politiques. Cette intégration des negro spirituals aux luttes noires participe de l'appropriation française. Aux Etats-Unis, ils constituent un symbole dans les questions raciales, la reprise de tout ou une partie de cette sémantique en France illustre des éléments du transfert culturel et montre le rôle des territoires français dans les circulations de cette musique.

Les chants de la fierté noire

En 1947, *La Revue Guadeloupéenne* illustre le phénomène transatlantique qu'est Marian Anderson en consacrant un poème dédié à ses performances. Cette revue, publiée de 1949 à 1962 par le service d'information de la Guadeloupe avait pour objet d'éditer documents et informations sur l'île¹²⁹. Dans ses vers, l'auteur montre combien ce chant noir-américain fait écho aux populations antillaises francophones :

*« Marian Anderson chante et l'âme de l'Afrique noire a pris possession de la case
Marian chante les negro spirituals songs, cris de désespoir
De tous les transplantés qui souffrent »*

*« Champs de coton d'Amérique, champs de cannes des Antilles
Champs où l'esclave noir a fécondé le sol
De sa sueur, de ses larmes, de son sang, de son hummus [...]
Et voici que l'Afrique, par la voix de Marian
Continue faire battre le cœur de ses petits fils*

¹²⁹ Site de Retronews : <https://www.retronews.fr/titre-de-presse/revue-guadeloupeenne>

nés sur un sol étranger mais restés fidèles à leurs origines »¹³⁰.

On le voit, ce poème illustre la teneur identitaire des negro spirituals, plusieurs éléments essentiels de la condition noire sont soulignés. L'auteur met en exergue de nombreux liens entre l'esclavage aux Etats-Unis et celui des Antilles. Il rassemble les deux populations sous l'expression « tous les transplantés qui souffrent », puis il met en parallèle les plantations américaines et les plantations antillaises : « *Champs de coton d'Amérique, champs de cannes des Antilles/Champs où l'esclave noir a fécondé le sol* ». Enfin, les derniers vers de cet extrait semblent faire référence aux mouvements de fierté noire qui insistent sur le lien avec la terre d'origine des esclaves : « *Et voici que l'Afrique, par la voix de Marian/Continue faire battre le cœur de ses petits-fils/nés sur un sol étranger mais restés fidèles à leurs origines* ». Marian Anderson est d'ailleurs invitée d'honneur du cent-cinquantième anniversaire de l'indépendance d'Haïti en Janvier 1954 où elle fait partie des « *invités de marques* »¹³¹. Dès les années 1920, plusieurs mouvements ou associations de militants noirs, au rang desquels Aimé Césaire ou Léopold Sedar Senghor, créent une forme de résistance politique et culturelle à la colonisation¹³². Au cours de la décennie 1950, ces mouvements sont renouvelés par l'intensification des luttes pour l'indépendance dans les « territoires d'Outre-Mer »¹³³. Malgré les tentatives du gouvernement de minorer l'implication politique des colonies africaines au sortir de la Seconde Guerre Mondiale¹³⁴, deux députés noirs sont élus en 1946 à l'Assemblée nationale constituante française, si les propositions de cette institution ne sont pas toute maintenues, l'acquisition de nouveaux droits (comme l'interdiction du travail forcé ou la citoyenneté pour les populations africaines françaises) ouvre la porte au développement de partis politiques africains. A partir de 1951, les résistances au jouc colonial se renforcent et la marche pour l'indépendance est lancée¹³⁵. En 1960, toutes les colonies française d'AOF sont indépendantes¹³⁶. La décennie 1950 constitue donc un temps d'intensification des résistances à l'empire colonial dans lequel les objets culturels noirs constituent un support de

¹³⁰ CASIMIR Jeannon, « Quand Marian Anderson chante », *La Revue Guadeloupéenne*, 1^{er} Juillet 1946.

¹³¹ « Cent cinquantième anniversaire de l'indépendance », *Le Monde*, 1^{er} Janvier 1954.

¹³² MAZRUI ALI AL'AMIN, « Cherchez d'abord le royaume politique... » dans MAZRUI Ali Al'Amin et WONDJI Christophe, *Histoire générale de l'Afrique*, Comité scientifique international pour la rédaction d'une histoire générale de l'Afrique (éd.), Paris, France : Éd. UNESCO, 1998, p.126.

¹³³ Sont ainsi désigné les huit colonies d'Afrique Occidentale Française jusqu'en 1958. SURET-CANAL, Jean et BOAHEN Adu A. « L'Afrique Occidentale » dans *Histoire générale de l'Afrique*, Comité scientifique international pour la rédaction d'une histoire générale de l'Afrique (éd.), Paris, France : Éd. UNESCO, 1998, p. 196.

¹³⁴ Conférence africaine-française de Brazzaille. Ibid.

¹³⁵ Ibid., p.200

¹³⁶ Ibid., p.196

légitimation et d'égalité des peuples noirs, les negro spirituals font naturellement partie de ces outils culturels.

Les questions raciales et coloniales apparaissent aussi au sein des mouvements du christianisme social où l'heure semble être au resserrement des liens entre les Français de métropole et des territoires d'outre-mer. Cette attention portée à ce sujet peut relever de deux mouvements : d'un côté un christianisme social qui soutient les luttes pour l'égalité et les valeurs universalistes ; de l'autre, une politique diplomatique française qui viserait à resserrer les liens entre la métropole et ses colonies dans un contexte où les tensions s'accroissent. Cette dernière hypothèse éclaire la présence de Wand'Ha en Juin 1947 au Palais de Chaillot. C'est, en effet, une artiste haïtienne qui chante des negro spirituals pour un événement associatif français : La Nuit des Fleurs, où est d'ailleurs présent le président de la République.¹³⁷ En mai 1949, le Mouvement des Scouts de France organise des rencontres culturelles dont le but est de créer un lien entre les membres de métropole et les membres des DOM TOM¹³⁸. Il en va de même lors de la 35^e semaine sociale de Lyon en 1948 dont le thème porte sur les populations d'outre-mer¹³⁹. Association chrétienne créée en 1904, les semaines sociales « sont un espace de rencontres, de formation et de débat pour l'ensemble des acteurs qui, par leur action et leur réflexion, cherchent à contribuer au bien commun en s'appuyant sur la pensée sociale chrétienne »¹⁴⁰. Cet événement est largement relayé dans la presse française, 152 articles portent sur le sujet et des journaux divers comme *La Croix*, *La Revue Guadeloupéenne* ou *l'Aube* en font état en présentant la thématique et les auteurs. Parmi ces auteurs, Louis Thomas Achille présente un texte sur les negro spirituals, une intervention soulignée par le journal *La Croix* :

« Après l'étude des faits et des principes, la Semaine sociale est passée, vendredi aux applications. M. Louis Achille, martiniquais, agrégé de l'Université noire de Harvard¹⁴¹ (Etats-Unis) qui nous enchanta au cours de la soirée folklorique par l'interprétation d'admirables negro spirituals a fait observer que l'interpénétration croissante des peuples nous impose de définir les attitudes qui doivent inspirer les

¹³⁷ « La grande tragédienne haïtienne Wand'ha interprètera des negro spirituals au cours de la Nuit des fleurs qui doit avoir lieu le vendredi 6 Juin au Palais de Chaillot », *L'Aube*, 3 Juin 1947.

¹³⁸ A.G, « Le scoutisme, instrument d'épanouissement humain », *L'Aube*, 10 Mai 1959.

¹³⁹ FLORY, Charles, « Les conditions des rapports d'Occident et des peuples d'outre mer, semaine sociale, Lyon, 1948 », *Chroniques Sociales de France*, n°8, Editions du Sud-Est, 1948, 20 p.

¹⁴⁰ Site des semaines sociales de Lyon : <https://www.ssf-fr.org/page/453326-accueil>

¹⁴¹ C'est en réalité l'université de Howard, et non Harvard.

rapports humains entre personnes ou groupes de races différentes. Ceci conditionne un ordre intérieur et social harmonieux sur les plan humain et chrétiens »¹⁴².

Cette semaine sociale donne même lieu à une publication en 1949 accueillie très positivement par les journaux. La présence de Louis Thomas Achille n'est pas un hasard. Il incarne tout au long des années 1950 à 1990, un spécialiste des negro spirituals et une personnalité reconnue qui voit dans la pratique des negro spirituals un moyen de rassemblement pour tous. Que ce soit lors de ces études à Paris dans les années 1920 où il fréquente des cercles panafricains, ou encore lors de son séjour aux Etats-Unis entre 1930 et 1945, son parcours l'a sensibilisé aux questions raciales. De son parcours académique et de ses expériences spirituelles auprès des Compagnons de Saint François (cf. Chapitre 1) lui est resté un engagement fort dans les valeurs universalistes républicaines. Les conditions de la création de sa propre chorale, le Park Glee Club témoigne de cette posture. A propos de la place à laisser aux negro spirituals dans les cours de civilisation américaine, il s'interroge en ces termes : « *N'était-ce pas, en révélant ma familiarité profonde avec cette musique noire, souligner une parenté raciale étrangère à nos relations professionnelles ? Comment, enfin, présenter les Negro spirituals en taisant à la fois leur sens spirituel et leur gravité sociale ?* »¹⁴³. Qu'il s'agisse de l'histoire de ces chants, de leur pratique ou de leur transmission, il y perçoit un moyen de résilience des traumatismes passés, un moyen d'unir son héritage noir et ses convictions républicaines et religieuses. L'analyse de son intervention lors du Premier Congrès des écrivains et artistes noirs (1956) illustre la posture qu'il adopte dans les mouvements noirs et le sens des negro spirituals dans ce cadre :

« [...] Mieux encore, le paradoxe est que les negro spirituals puisque c'est d'eux qu'il s'agit, sont nés en pleine période de colonisation odieuse, en plein esclavage, dans un esclavage généralement dénué de la moindre humanisation. Or, ce sont ces chants d'esclaves qui aujourd'hui sont assumés, adoptés par des hommes libres qui n'ont jamais connu l'esclavage, parce qu'ils y trouvent d'abord un sens très exact de l'authentique grandeur humaine et l'expression universelle de la souffrance de l'homme et de l'espérance chrétienne »¹⁴⁴

¹⁴² PELISSIER, Jean « La semaine sociale de Lyon, problèmes de élites et des masses », La Croix, 25 juillet 1948.

¹⁴³ Livret du trentenaire du Park Glee Club, décade lyonnaise, 24 Novembre-3 Décembre 1978 (archives personnelles de Jean Louis Achille) p.2. « *Archives Park Glee Club*® ».

¹⁴⁴ Présence Africaine, JUIN-NOVEMBRE 1956, Nouvelle série, No. 8/10, Le Ier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs (Paris — Sorbonne — 19-22 Septembre 1956) (JUIN-NOVEMBRE 1956), p. 227.

Il met en scène les negro spirituals comme un espoir, une ouverture au-delà des difficultés du temps entre l'Occident et le peuple noir, loin d'être des chants révolutionnaires, ils permettent d'aspirer selon lui au rassemblement des peuples noirs, mais au-delà, au rassemblement de tous les peuples :

« [...] Nous ouvrons des perspectives qui d'ailleurs ne conduisent pas toutes à des points d'interrogation. Nous nous plaçons au-delà de la crise, dans un domaine artistique et spirituel où la fécondité et la noblesse de l'âme noire ne sont plus contestées par personne. L'influence qu'exercent aujourd'hui les « Negro spirituals » dans le monde chrétien d'Occident, après celle de la culture africaine sur l'art moderne et à côté de celle du jazz dans le monde entier, éclaire et tempère déjà un peu nos légitimes impatiences et constitue une des formes les plus élevées du dialogue qu'avec les autres cultures doit instaurer la culture noire. »¹⁴⁵

Enfin, il rappelle l'apport des peuples noirs à la culture occidentale, mettant ainsi en lumière l'intégration des populations noires à la culture occidentale :

« [...] Elle influe sur la musique savante, des compositeurs de l'Ancien et du Nouveau Monde, et elle a réussi à créer un climat dans lequel l'homme du XX^e siècle, l'Occidental surtout, trouve à la fois l'accompagnement musical approprié de la civilisation mécanique moderne et l'ouverture par laquelle il veut s'en évader pour sauver un peu de son humanité menacée »¹⁴⁶

C'est aussi à travers de sa pratique que ce message se transmet, en 1951, c'est pour la revue *Esprit* qu'il compose un article dont l'objet est de présenter ces chants et une forme de guide d'écoute : « Force sera donc de s'en remettre aux traductions si le lecteur français non-angliscisant veut découvrir certains aspects de la religiosité des chrétiens noirs d'Amérique [...]. A cette catégorie appartiennent 'Who'll be a witness' et 'Heaven', Heaven ». Il présente ensuite trois chants dont il explique les thématiques religieuses. Cet apport participe ainsi à la popularisation du genre et surtout à celle de sa pratique puisque l'auteur indique ceux qui sont traduisibles et accessibles aux français. Ainsi, la musique noire (et en son sein les negro spirituals) devient progressivement un support de débat à part entière. Dans diverses revues c'est tout le rapport entre culture noire et culture occidentale qui est traité au travers de la

¹⁴⁵ Ibid., p.227

¹⁴⁶ Ibid., p.228

musique : ces articles visent à défendre l'apport de la musique noire aux cultures occidentales, à en mettre en exergue le manque de légitimation de la musique noire ou encore à dénoncer l'assimilation des cultures africaines aux cultures occidentales. Paulette Nardal, cousine de Louis T. Achille compose ainsi un article sur les cantiques de Noël aux Antilles. Elle y argumente la beauté et la sincérité des pratiques de chant religieux créoles et met en exergue l'impact de l'assimilation française : « *Ainsi s'exprime chez nos populations antillaises la joie de Noël. Joie profonde qui les pousse à mêler à leur ferveur, leur caractère le plus authentiquement racial : le rythme hérité de leurs ancêtres africains. On nous a souvent reproché de n'avoir pas, à l'instar de nos congénères américains, de chants religieux nègres.* »¹⁴⁷. L'article n'est pas non plus dénué d'une critique du système colonial, puisqu'à la suite directe de ces lignes, Paulette Nardal écrit : « *C'est au génie assimilateur de la France qu'il faut attribuer cette lacune. [...]* »¹⁴⁸ L'on y retrouve, tout comme dans le poème de la Revue Guadeloupéenne, cette comparaison entre les Antilles et les Etats-Unis à travers l'histoire commune de l'esclavage : « *[...] Si les esclaves des Antilles françaises, élevés dans la religion catholique, n'ont pas laissé de chants comparables aux Negro Spirituals, il est permis de supposer que pour eux, l'annonce de la Bonne Nouvelle préfigurait aussi, plus ou moins explicitement, l'espoir de la liberté.* »¹⁴⁹. La revue *Présence Africaine* se saisit aussi du sujet musical et y consacre régulièrement une chronique dans ses numéros entre 1945 et 1960. Entre 1955 et 1956, l'auteur Gilbert Rouget, propose une « *Chronique musicale* » puis entre 1966 et 1970, une « *Chronique du jazz* ». Des articles plus ponctuels portant sur « *La musique Africaine et son influence* »¹⁵⁰ ou « *Le Blues* »¹⁵¹ sont aussi proposés. L'auteur de cette « *Chronique musicale* » (1955-1956) met en lumière le rôle identitaire et politique de la musique chez les populations noires. A propos de la musique traditionnelle africaine, il écrit :

« [...] *Je disais tout à l'heure n'avoir jamais encore entendu de musique africaine moderne qui me paraisse bonne. Je disais aussi que pour se renouveler valablement, la musique africaine devait rester attentive à ses traditions. J'ajoute que dans la condition actuelle de l'Afrique, qui est d'être en contact de plus en plus étroit avec le reste du*

¹⁴⁷ NARDAL, Paulette, « Cantiques de Noël », *La femme dans la cité, revue mensuelle du Rassemblement Féminin* Numéro spécial consacré aux « Mères Martiniquaises », Janvier 1949, p.2.

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ DUNBAR, Rudolph « La musique africaine et son influence. Deuxième congrès des écrivains et artistes noirs » (Rome : 26 Mars-1^{er} Avril), *Présence africaine*, aout-nov. 1959, nouvelle série, no. 27/28, pp. 291-302.

¹⁵¹ CAILLENS, Jean, « Le Blues », *Présence Africaine*, No. 1 (Novembre - Décembre 1947), pp. 167-168.

*monde, des influences étrangères ne peuvent pas ne pas s'exercer sur sa musique. Celles qui sont venues d'Europe ont été jusqu'à présent déplorables. Simplement parce que, pour toutes sortes de raisons qui tiennent au fait colonial, c'est à la musique européenne la plus médiocre que la musique africaine a eu à faire. [...]*¹⁵²

L'auteur met en exergue par la question musicale, la problématique des cultures africaines, prises entre assimilationnisme et nationalisme. Il souligne la difficulté de créer une culture à part entière dans ce contexte, dont les causes sont liées au fonctionnement colonial. Dans un autre article, il soutient le même propos en ciblant le rôle des radio coloniales : « *Il n'est pas dans mon propos de critiquer la composition même des programmes des différents émetteurs d'Afrique Française ; cela pose un problème politique qui dépasse le cadre de ces chroniques. [...] les émissions africaines restant le parent pauvre de ces radios, et les crédits attribués dérisoires, l'incompétence en matière de musique est la règle.* »¹⁵³. Tous les pans du panafricanisme semblent s'incarner autour de la question musicale. Louis Thomas Achille défend une posture universaliste, une troisième voie pour les peuples noirs en Afrique et en Occident, des journalistes comme Gilbert Rouget ont un propos plus essentialisant et anti-colonial ciblant une assimilation française qui freine le développement de la culture africaine, d'autres encore comme Paulette Nardal, ou l'auteur du poème de la Revue Guadeloupéenne insiste sur le rassemblement des peuples noirs autour de la mémoire de l'esclavage. Les negro spirituals et la musique noire est alors « une arène »¹⁵⁴ au sein de laquelle se débat les conditions de l'identité noire, un débat dans lequel entrent également les folkloristes et journalistes blancs.

Les représentations coloniales de la musique

Si cet intérêt des Français pour la musique noire n'est pas récent – André Scheffer ouvre notamment la voie aux folkloristes et ethnomusicologues en s'intéressant au jazz puis aux musiques folkloriques étrangères¹⁵⁵ – il s'amplifie au milieu du XX^e siècle. Dans une

¹⁵² ROUGET, Gilbert, « La musique », *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 3 (AOUT SEPTEMBRE 1955), p.73

¹⁵³ ROUGET, Gilbert, « La musique », *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 5 (décembre 1955 - janvier 1956) p.112.

¹⁵⁴ Expression empruntée à JACKSON pour désigner les débats entre artistes noirs sur l'authenticité du gospel, Jerma A., *Singing in my soul : black gospel music in a secular age*, Chapel Hill, Etats-Unis, University of North Carolina Press, 2004, p.XI.

¹⁵⁵ SCHAEFFNER André, *Le jazz*, Paris, France : J.-M. Place, 1988 (Première éd. C.Avelin, Paris, 1926), 170 p.

certaine mesure, ces recherches apportent des éléments de contextualisation historique ou des éléments ethnologiques mais la majorité des analyses repose sur des caractéristiques raciales. Et là aussi, c'est tout le rapport entre culture noire et culture occidentale, entre colonisés et colonisateurs qui transparaît au travers de la question musicale. Cela peut expliquer l'intérêt de la *Revue des Troupes Coloniales* (1902-1947) pour ces musiques. Fondé en 1902, cet organe du ministère de la guerre était rédigé par les troupes stationnées dans les différentes colonies, il avait pour but de rendre compte des missions et de la vie dans les colonies. En octobre 1947, un article est ainsi consacré à la musique noire. L'auteur présente l'histoire de la musique noire tout au long de son propos, une partie est consacrée aux negro spirituals. Le propos est assez explicite sur le rôle de la domination blanche dans cette création qui « *se serait momifiée si les blancs n'avaient pas inauguré l'esclavage* »¹⁵⁶. Le propos de l'auteur est particulièrement virulent, il nie explicitement les conditions de vie des esclaves, et ce, en attaquant une figure majeure des luttes noires américaines Harriet Beecher Stowe (1811-1896), auteur de *La Case de l'oncle Tom* (1852) : « *Contrairement aux dires de Madame Beecher Stove, l'esclave n'était pas malheureux mais il était soumis au travail forcé et tout progrès culturel et intellectuel lui était interdit. Il extériorisera sa plainte à l'Eglise dans les negro spirituals* »¹⁵⁷. L'on retrouve en effet dans les propos de l'auteur des représentations raciales issues des Etats-Unis, comme la figure du sambo. Ce personnage bonhomme, voire idiot, est naturellement bon envers le maître blanc et toujours optimiste : « *Les noirs ne jouent pas pour honorer les blancs ni pour se faire connaître* »¹⁵⁸ ; « *Le noir est avide de liberté, de la liberté de ne pas travailler et il va donc chanter sa tristesse. Mais il est naturellement optimiste* »¹⁵⁹. Il explique les caractéristiques de la musique noire par une représentation particulièrement récurrente tout au long du XX^e, la musique et le rythme sont des dons naturels des populations noires : « *Le noir par son sens inné du rythme et sa richesse incomparable d'inspiration, crée spontanément une musique chaude et vibrante, sensuelle qui est la musique de la vie* »¹⁶⁰. Ces quelques lignes sont d'ailleurs placées dès le second paragraphe de l'article, ce qui implique que c'est en ces termes que le sujet est cerné. C'est en effet selon l'auteur, une « *une aptitude physique spéciale* »¹⁶¹ par laquelle les populations noires peuvent « *rythmer leur existence [...]* », « *c'est pourquoi elle est surtout une musique*

¹⁵⁶ KERNES, H. « La musique noire », *La revue des Troupes Coloniales*, 1^{er} Octobre 1947, p. 88.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ KERNES, H., *art.cit.*, p.89

¹⁵⁹ Ibid., p.90.

¹⁶⁰ Ibid., p.85

¹⁶¹ Ibid.

de danse, comme toute musique primitive, chaque occupation étant prétexte à des danses frénétiques »¹⁶². Cette lecture raciale de la musique noire est particulièrement importante : elle est très ancrée dans l’imaginaire collectif, employée par une grande diversité d’acteurs de la musique noire (et par le public aussi), et impacte de façon très négative la réception de ces musiques. Elle devient un argument pour évincer ces objets culturels de la culture occidentale, cela participe du rejet de ces cultures en Occident. Un rejet auquel les negro spirituals et le gospel n’échappent pas et sur lequel nous reviendrons.

Le journaliste cite aussi un spécialiste du jazz, Hugues Panassié. Il est une figure majeure du jazz en France, c’est un des premiers à s’intéresser au jazz en publiant *Le Jazz Hot* en 1934¹⁶³. Au cours du temps, principalement après la Seconde Guerre Mondiale, ses positions se radicalisent. Il s’oppose de plus en plus vigoureusement au be-bop et plus globalement aux formes modernes de jazz. Il perçoit leur développement comme un dévoiement de la musique noire qu’il justifie souvent par l’appropriation des musiciens et industries du disque blanc comme un dévoiement¹⁶⁴. Il est justement défenseur d’un jazz joué par des noirs-américains et dont les liens avec le blues et les spirituals sont évidents¹⁶⁵. Il rompt alors les liens avec la revue *Jazz Hot* et s’aliène une grande partie des milieux de jazz. Dès lors, il écrit et publie plusieurs ouvrages qui ont tous pour but de défendre le « vrai » jazz. Dans *Histoire du vrai jazz* (1959), son propos explique la complexité de sa position sur la musique noire : « *Il y a encore des blancs qui s’imaginent que la race noire est une race inférieure. Il faut les plaindre.* »¹⁶⁶ C’est paradoxalement par une défense de l’exceptionnalité de la musique noire qu’il entretient des analyses essentialistes et racistes de cette musique. Ce parcours éclaire ses propos cités dans la *Revue des Troupes Coloniales*. A la critique qui veut que les musiciens noirs ne puissent pas composer de forme de musique savante (et sous-entendu civilisée), Hugues Panassié répond par l’aspect primitif et africain des musiciens qui leur permet de composer une musique inaccessible aux blancs : « *Il ne faut pas insister à dire que la civilisation n’est pas nécessairement synonyme de propos musical... La musique est avant tout un cri du cœur, c’est le chant naturel, spontané de ce que l’homme porte en lui. Le rôle de la culture en musique est absolument secondaire. Il faut aller plus loin et dire qu’en*

¹⁶² Ibid.

¹⁶³ TOURNES, Ludovic, *New Orleans sur Seine, Histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, Collection Musique, 1999, p. 12

¹⁶⁴ Ibid., p.169-175

¹⁶⁵ Ibid., p.171

¹⁶⁶ PANASSIE Hugues, *Histoire du vrai jazz*, Paris, France : R. Laffont, 1959, p.10.

musique un homme primitif a généralement des dons plus grands qu'un homme civilisé. »¹⁶⁷. Cette lecture est encore présente chez d'autres acteurs de la diffusion de ces musiques. Cet imaginaire se diffuse d'autant plus qu'il passe par la radio au travers de spécialistes (ethnomusicologues et folkloristes) comme Paul Arma. Musicien d'origine hongroise, il est chargé par la Phonothèque nationale d'effectuer des recherches et des recueils de données sur le folklore national. Il apparaît rapidement comme un spécialiste dans les médias et organise conférences, concerts et émissions sur les musiques folkloriques noires. Son émission, *Rapsodies noires* fait découvrir, explique ou informe les auditeurs sur les negro spirituals. Les explications et analyses du présentateur sont très denses : il ne décrit pas seulement ces chants en une ou deux caractéristiques essentielles mais expose leur variété et leur complexité. Si le discours apparaît clairement comme celui d'un spécialiste et transmet bon nombre d'informations factuelles, il n'est pas pour autant dépourvu des représentations évoquées plus haut. Dans la première émission, il narre l'histoire des negro spirituals, en présente le contenu et les caractéristiques en se replaçant dans le cadre de son enquête de terrain :

*« Je connais bien ces hommes, les noirs américains, j'ai vécu parmi eux, je les ai observés, je les ai vu agir, vivre, travailler, souffrir. Je les ai entendu parler, rire et surtout chanter. Je veux vous apporter au cours de ces évocations sonores, un témoignage véridique et fidèle de ce que j'ai observé, de ce qu'il m'a été permis de voir, d'entendre et d'apprendre. »*¹⁶⁸.

Si Paul Arma met en exergue la souffrance originelle de ces chants et leur résilience ; « *Negro spirituals, chants de révoltes, chant d'espoir chants d'êtres humains prisonniers d'une peau noire.* »¹⁶⁹ ; il entretient toutefois les représentations sur la bienveillance naturelle de l'homme noir : « *Vous entendrez ensuite les chants d'espoir qui jaillissent spontanément du fond de l'âme de ces hommes bons, généreux et vrais.* »¹⁷⁰. Il définit ces musiques par des caractéristiques raciales : *Ce que nous appelons spirituals, chant religieux, spontané et vocal d'hommes non initié à l'art musical.* » ; « *Mais quels musiciens de nature ils sont.* »¹⁷¹. La perception des civilisations africaines comme sous-développées par rapport à l'Occident apparaît sur le thème du primitif : « *Comme le faisait leurs ancêtres d'Afrique, et comme cela*

¹⁶⁷ KERNES, H., *art.cit.*, p.88.

¹⁶⁸ INA, « Rapsodies noires », émission du 24 Janvier 1950, 19h00, 15 min.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid.

*se passe chez tous les peuples simples qui vivent près de la nature »*¹⁷². Une des représentations spécifiques aux negro spirituals porte sur la sincérité du message spirituel. La foi réelle des esclaves est ainsi remise en doute au titre qu'ils ont été convertis par le même système qui les exploitait. La foi et les negro spirituals sont alors un prétexte pour des esclaves qui y trouvent une forme d'espoir mais qui ne peuvent adhérer réellement au message de salut. Les pratiques animistes africaines nourrissent cette analyse, puisque leurs ancêtres étaient animistes, ils ne trouveraient dans la religion chrétienne qu'un substitut. Paul Arma présente en ces termes l'acte de foi des esclaves : *« Pour eux, la foi primitive et intense, fuite éperdue hors de la réalité impitoyable était l'unique et entier espoir, le soutien, le réconfort et le refuge vers lequel ils s'élançaient voulant ainsi libérer au moins leur âme »*¹⁷³. Pour autant, le présentateur produit un récit assez détaillé et précis des negro spirituals. Dans la seconde émission, il consacre vingt minutes d'émission à leur histoire, il remonte jusqu'au XVIII^e siècle et à la première traite pour mieux exposer les conditions de création et d'évolution des negro spirituals. Il propose ensuite une explication assez détaillée de leurs caractéristiques musicales : *« Quand ils chantent à quatre voix d'hommes, les noirs sont divisés de la façon suivante : leader, ils disent lead, qui chantent presque toujours la mélodie principale, ténor, d'habitude une voix de tête, très haute et enfin baryton et basse. »*¹⁷⁴ Toujours dans le but de montrer les caractéristiques de cette pratique musicale, il montre la façon dont l'interprétation d'un même negro spirituals peut être modifiée en fonction du groupe, du nombre de chanteurs ou de leurs improvisations :

*« Ni l'intensité de la voix des chanteurs, ni celle de leur expression ne diminue jamais l'élan du rythme, ni la perfection de l'ensemble. La voix de tête du leader, la douceur parfois irréaliste avec laquelle il effleure sa ligne mélodique, le fond rythmique persistent mais jamais monotone des trois autres voix, la structure harmonique, mouvante, sans modulation aucune, dessinent ici dans ce chœur, une image sonore d'une rare beauté. Cette beauté se trouve encore accentuée par des coloris vifs que produisent de soudains changements d'accords, particulièrement osés. »*¹⁷⁵

Il traduit également les refrains des negro spirituals qu'il diffuse ce qui rend le message accessible au public français. Il permet réellement à l'auditeur de devenir amateur de ces

¹⁷² INA, « Rapsodies noires », émission du 30 Janvier 1950, 19h00, 15 min.

¹⁷³ INA, « Rapsodies noires », émission du 24 Janvier 1950, 19h00, 15 min.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ibid.

musiques, de mieux en connaître le sens et d'en apprécier toute la richesse. Son émission participe pleinement à la popularisation de cette musique. Si elle est traitée en tant que musique noire, elle devient à partir du milieu des années 1950, une musique américanisée. Dans ce contexte où le phénomène d'américanisation prend une plus grande visibilité, Paul Arma insiste sur l'aspect commercial du jazz : « *On croit généralement en Europe que le jazz, c'est-à-dire la musique de danse instrumentale colportée des Etats-Unis d'Amérique dans le monde entier est la musique des noirs américains soit une seule et même chose, eh bien non. Le jazz, la musique de danse américaine produit, commercialisée, savant de compositeurs très souvent blancs n'est pas la musique des noirs.* »¹⁷⁶ Paul Arma met en opposition le jazz et les negro spirituals en termes d'authenticité. Une authenticité qui semble reposer à la fois sur la race - si le jazz est produit par des blancs, il n'est semble-t-il pas authentique – et à la fois sur l'aspect commercial de l'américanisation des genres musicaux noirs. Pourtant, ce sont justement des amateurs de jazz, proche des nouveautés américaines qui participent à la promotion des negro spirituals. Ils importent et popularisent aussi le gospel et favorisent l'inscription de ces musiques dans le paysage français.

¹⁷⁶ Ibid.

2.3 La massification des negro spirituals et du gospel

Les produits culturels américains ne se développent pas en France sans une certaine résistance. Les travaux de Pascal Ory¹⁷⁷ et de Ludovic Tournès le concept d'américanisation¹⁷⁸ permettent un nouvel éclairage sur ce sujet. Le phénomène n'est plus à prendre seulement comme une stratégie culturelle des Etats-Unis vers l'extérieur mais comme une politique culturelle, un imaginaire qui travaille et entretient l'identité nationale américaine au-dedans du pays comme en-dehors. Sous cet angle, les populations noires-américaines vivent elles-mêmes une américanisation. L'industrie américaine tente d'intégrer la musique noire au patrimoine national et international. Une partie de la diplomatie culturelle américaine s'oriente d'ailleurs sur le jazz. Mais le phénomène est souvent associé par ces détracteurs à une forte commercialisation des objets culturels qui dévoient leur valeur symbolique. Aussi, les résistances à l'américanisation peuvent-elles émaner d'américains comme d'étrangers. Sous cet angle, la critique et la réception des negro spirituals et du gospel ressemble à bien des égards à celle du jazz. Dans ces critiques se mêlent des critères raciaux, culturels et esthétiques pour définir les genres. Cela demande aux énonciateurs une souplesse rhétorique délicate pour pouvoir authentifier une musique en partie fondée par l'américanisation, et ce, tout en dénonçant le marché de masse américain. Le jazz est en effet perçu comme une musique américaine, notamment le magazine *Jazz Hot*, qui diffuse et fait la promotion de formes américaines et modernes du genre. C'est justement ce milieu de jazz qui effectue la promotion du gospel. En effet, les distributions discographiques de disques de negro spirituals et de gospel augmentent fortement à partir de 1955, principalement via les disques de Mahalia Jackson. Aussi, bien que l'américanisation de ces musiques soit contestée, c'est justement le processus qui donne lieu à de véritables productions françaises de negro spirituals et de gospel. Ces liens entre jazz et gospel éclairent le chemin de la musique noire à une industrie française en cours de massification. Les débuts de carrière de John William illustrent une nouvelle stratégie du « chanteur à voix » noir, à l'imitation de ses homologues américains.

¹⁷⁷ORY, Pascal, « 'Américanisation' : le mot, la chose et leurs spectres », in : Marcowitz (Reiner) dir., *Nationale Identität und transnationale Einflüsse* ; Munich, Oldenbourg, 2007, 160 p., pp. 133-145.

¹⁷⁸TOURNES Ludovic, *Américanisation : une histoire mondiale, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, France : Fayard, 2020, 447 p.

Les amateurs de jazz et le gospel noir-américain

Les débats sur l'authenticité et l'américanisation traversent les milieux du jazz dans les années d'après-guerre, où deux courants opposés se font face¹⁷⁹ : les partisans d'un jazz original défendent l'identité de la musique noire contre la culture de masse alors que les partisans d'un jazz plus ouvert et grand public diffusent une grande diversité de formes de cette musique¹⁸⁰. Dans le premier courant, dans lequel figure Boris Vian, les amateurs défendent une idée originale du jazz qui s'oppose au phénomène d'américanisation. Ils émettent des arguments esthétiques et politiques : le jazz est une forme d'art original de la minorité noire et constitue une forme de résistance au système ségrégationniste américain. Ils dénoncent d'ailleurs les discriminations et atteintes que subissent les artistes noirs aux Etats-Unis¹⁸¹. Le second groupe entend démocratiser le jazz, quitte à faire la promotion de sous-genre plus populaires du jazz et plus ancrés dans la culture de masse. Le magazine *Jazz Hot* est au cœur de ce débat : *Jazz Hot* est fondé en 1935 par le *Hot Club de France*, ils publient près d'une trentaine de numéros jusqu'en 1939, puis la Seconde Guerre Mondiale et l'Occupation marquent une rupture de la publication. Après-guerre, les dissensions internes sur la définition du jazz séparent principalement Hugues Panassié et Charles Delaunay. Le premier est partisan d'un jazz des années 1920, dans le style de Chicago. Nous l'avons vu, il est tenant d'une conception essentialiste du jazz dans laquelle les jazzmen blancs ne peuvent qu'altérer l'art véritable du jazz. Il rejette donc les pans d'un jazz adouci et européenisé qu'il considère appartenir à la musique américaine de masse. Charles Delaunay, qui est en charge de l'orientation éditoriale de *Jazz Hot* en 1946, souhaite saisir le tournant des médias de masse pour s'adresser à un public plus large. Il a une vision différente de Panassié, partisan du nouveau jazz (tel que le bebop), conscient des possibilités économiques et de réception que peut avoir la revue de jazz, il souhaite élargir la ligne éditoriale du magazine à des artistes divers et des nouveautés. En 1946, *Jazz Hot* devient indépendant du *Hot Club de France* et Charles Delaunay est directeur d'édition et dispose alors d'une plus grande liberté.¹⁸² Dans ce contexte, c'est aussi un attrait pour les grandes voix noires-américaines parmi lesquelles Aretha Franklin ou Louis Armstrong qui conduisent ces amateurs de jazz sur le chemin du gospel. Nombre de ces artistes ont été

¹⁷⁹ TOURNES Ludovic, « La réinterprétation du jazz : un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960) ». Revue française d'études américaines Hors-série, no 5 (2001) : 72-83.

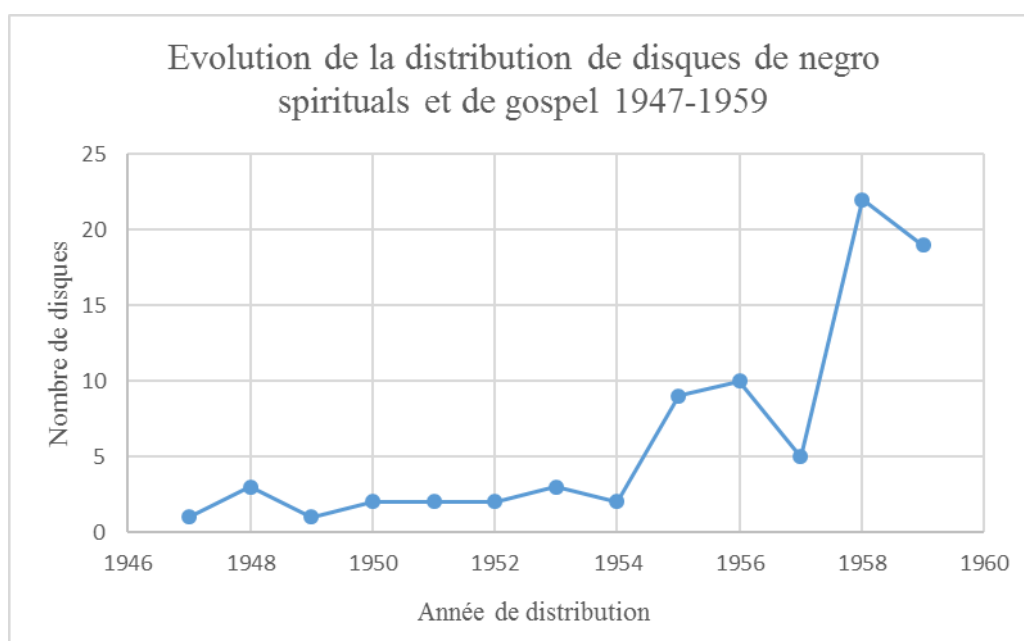
¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² TOURNES, Ludovic, *New Orléans sur Seine : histoire du jazz en France*, Paris, Fayard, 1999, p.175.

formés par le chant gospel du fait de l'importance du rôle des églises dans la communauté noire. C'est pourquoi se glissent dans les albums de ces artistes des éléments classiques du répertoire blues ou gospel. Les amateurs de jazz français diffusent les disques de grands artistes de gospel, c'est le cas de Mahalia Jackson. Un de ses premiers albums sort en France sous l'édition « Jazz Selection » : *I can put my trust in Jesus*¹⁸³. Entre 1950 et 1955, elle sort près de 10 disques de negro spirituals et de gospel. Sa discographie constitue une large part de la distribution de ces musiques en France (65 entre 1948 et 1978). A partir de cette date, s'enchaînent plusieurs sorties consécutives de titres noirs américains de gospel parmi lesquels, un disque de Rosetta Tharpe en 1954¹⁸⁴, un disque de negro spirituals de Marian Anderson¹⁸⁵ et deux du Golden Gate Quartet en 1956 et 1958¹⁸⁶, et un de Louis Armstrong, *The Good Book*¹⁸⁷ dédié aux negro spirituals. Ce sont donc exclusivement des artistes noirs-américains emblématiques du gospel ou du jazz mais ils participent de façon déterminante à l'évolution de la distribution (Fig.6).

Fig. 6. Graphique des données discographiques entre 1947 et 1959



¹⁸³ BNF, Mahalia JACKSON, *I can put my trust in Jesus*, Jazz Selection, 78t, 1949.

¹⁸⁴ BNF, Rosetta THARPE, *Blessed Assurance*, Decca, 33t, 1954

¹⁸⁵ 45CAT, Marian Anderson, *Negro spirituals*, RCA, 33t, 1956.

¹⁸⁶ BNF, Golden Gate Quartet, *Jazz Star Series*, Collection Columbia, Columbia, 45t, 1956 et Golden Gate Quartet, *The Golden Gate Quartet Vol 2*, Pathé Industries Musicales et Electriques Marconi, 33t, 1958.

¹⁸⁷ Louis Armstrong, *Louis and The good Book*, Brunswick, 33t, 1958

On observe qu'à partir de l'année 1955, une forte augmentation est apparue. Si ce pic est également à mettre le développement de l'industrie du disque aux Etats-Unis comme en France, la courbe ne cesse néanmoins de croître au long de la décennie. Un second élément de l'intérêt des amateurs de jazz est à rechercher du côté de la musique noire où la parenté entre negro spirituals, jazz, blues et gospel est souvent mise en lumière. Dans la *Revue des Troupes Coloniales*, l'auteur fait d'ailleurs référence au jazz comme « parent profane » des negro spirituals¹⁸⁸. Justement, les rédacteurs de *Jazz Hot* argumentent l'ouverture de leurs pages à d'autres genres que le jazz pour la même raison. Charles Delaunay amorce ainsi un article sur Mahalia Jackson : « Dans la mesure où spirituals et blues ont des points communs, ce qui n'est pas niable, il est sans doute possible de passer de l'un à l'autre. »¹⁸⁹. L'on retrouve cette même parenté entre les deux œuvres dans un article de 1952 portant plus largement sur la pratique du gospel aux Etats-Unis : « Ni la danse, ni la musique de jazz ne peuvent être bien comprises et appréciées dans une connaissance et une compréhension de l'élan religieux des noirs. C'est en lui qu'on peut voir tout l'origine de tout leur art folklorique. ». On retrouve encore ce type de référence dans le premier chapitre de la vraie *histoire du Jazz* de Hugues Panassié, il consacre quatre pages à la façon dont les negro spirituals se sont transformés en blues avant de donner naissance au jazz¹⁹⁰. En 1949, le *Hot Club de France* organise même un spectacle musical au Théâtre de L'Etoile qui souligne cette parenté entre les negro spirituals et le gospel : *La naissance du Jazz depuis les chants d'Afrique en passant par le negro spirituals*¹⁹¹.

Les dénonciations de l'américanisation sont d'autant plus vives que la diplomatie culturelle des Etats-Unis s'est depuis longtemps orientée vers la musique. Dès l'après-guerre, les Etats-Unis initient une diplomatie culturelle à l'attention de l'Europe. Outre les intérêts économiques que comprend l'ouverture des marchés européens, ces stratégies internationales ont pour objectif de lutter contre la progression communiste en mettant en exergue les valeurs libérales par le biais de produits culturels américains¹⁹². Le gouvernement d'Etat met d'ailleurs en place un certain nombre de programmes et de fonds à l'attention du marché

¹⁸⁸ KERNES, H. *art.cit.*, p.88.

¹⁸⁹ DELAUNAY, Charles, *Jazz Hot*, n°38, novembre 1949, p.12

¹⁹⁰ PANASSIE Hugues, *Histoire du vrai jazz*, Paris, France : R. Laffont, 1959, pp. 15 à 18.

¹⁹¹ « Les spectacles », Ce soir, 13 Mars 1949.

¹⁹² LAURENT Martin (dir) *Culture, médias, pouvoirs, Etats-Unis et Europe occidentale 1945-1991*, Paris France, collection clefs-concours histoire contemporaine, Atlande, 2019, p.65.

musical, dont un sur le jazz¹⁹³, lors du Festival Mondial de l'UNESCO de 1946, c'est une chanteuse noire-américaine qui représente les Etats-Unis avec des negro spirituals¹⁹⁴. Dans ce contexte de circulations et d'échanges entre la France et les Etats-Unis, un américain francophile joue un rôle majeur dans la popularisation du jazz et des negro spirituals auprès du public français, Simon « Sim » Copans (1912-2000). Connu comme un des principaux promoteurs du jazz et de la civilisation américaine, il produit un grand nombre d'émissions et de conférences sur le blues et le gospel en France. Après la Seconde Guerre Mondiale, il s'installe à Paris où il crée et anime près de 4 000 émissions radiophoniques entre 1947 et 1973¹⁹⁵. De 1954 à 1963, il anime une émission bimensuelle consacrée aux negro spirituals, *Fleuve Profond*, diffusée sur Paris Inter entre 19h et 20h¹⁹⁶. Cette émission constitue aussi un moyen important de popularisation du genre auprès du public français, l'émission est en effet diffusée à une heure de grande écoute, entre 19h et 20h et a lieu toutes les semaines pendant presque une décennie. S'il y a des similitudes entre l'émission de Sim Copans et celle de Paul Arma, celle de Sim Copans est moins dense et moins technique. Elle fonctionne davantage comme un guide d'écoute. Les émissions sont souvent thématiques par artistes ou types d'artistes (solistes ou chorales), trois ou quatre morceaux sont en général proposés entre lesquels, Sim Copans explique le thème du morceau et traduit souvent le refrain en français. Néanmoins, Sim Copans propose à majorité des artistes noirs-américains, aucun artiste ou groupe francophone. Il popularise donc une forme anglophone, plutôt moderne des negro spirituals qui se rapproche bien davantage du gospel. Si ces genres (negro spirituals et gospel) sont différenciés par les spécialistes, ils restent très associés voire mélangés pour le public. Tout comme le jazz, les deux genres et leur définition animent des débats sur l'authenticité de l'un ou l'autre. Ainsi, toujours à propos de Mahalia Jackson, Charles Delaunay écrit : « *Bien qu'elle ait choisi une forme de l'art noir qui reste en marge du jazz, on ne peut la ranger aux côtés des Marian Anderson et des Paul Robeson dont les interprétations occasionnelles de blues ou de negro spirituals ont perdu, par une fréquentation trop suivie de la musique européenne leur caractère spécifiquement et authentiquement noir.* »¹⁹⁷ Toujours dans *Jazz Hot*, lors d'une chronique de 1952, *Gospel Singing*¹⁹⁸, la journaliste s'immerge dans les

¹⁹³ Idem. Le département d'Etat fonde ainsi le *Cultural Presentations Program* en 1954, un fond qui vise à diffuser le jazz.

¹⁹⁴ J.B., « Le Festival International de l'UNESCO », *France*, 25 Octobre 1946.

¹⁹⁵ « Play it again, Sim..., Hommages à Sim Copans », *Revue française d'études américaines* 2001/5 (Hors-série), consulté le 8 avril 2020.

¹⁹⁶ INA, *Fleuve Profond*, 1949-1963 (lacunes).

¹⁹⁷ DELAUNAY, Charles, *Jazz Hot*, n°38, novembre 1949, p.12

¹⁹⁸ DEHN, Mura, « Introduction au 'Gospel Singing' », *Jazz Hot*, n°70, octobre 1952, p.10.

milieux du gospel noir-américain notamment dans celui des chorales d'églises. Dans cette enquête s'exprime les résistances à la massification du gospel et aux inspirations profanes qui y sont rattachées. Une des interviewés, Georgia Peach, une chanteuse des chorales de Harlem, s'exprime ainsi sur cette question : « *L'inspiration ne me vient que des hymnes : je ne veux pas dire de mensonges. Je ne m'inspire pas du blues (c'était une pierre dans le jardin de Mahalia Jackson).* »¹⁹⁹. Enfin, Hugues Panassié finit d'enterrer la sincérité artistique de Marian Anderson dans la vraie histoire du jazz :

*« Marian Anderson est bien une chanteuse noire, il lui arrive d'interpréter des negro spirituals mais elle ne fait pourtant pas de la musique noire. Elle a appris à chanter selon la technique musicale des blancs et elle est devenue une excellente chanteuse « classique ». C'était son droit de préférer la façon de chanter de nos Conservatoires à la technique vocale de tradition noire. Mais seul un ignorant peut croire que Marian Anderson est une représentante du chant religieux des Noirs des Etats-Unis ; les gens bien que ce sont Mahalia Jackson, Sister Rosetta Tharpe les vraies chanteuses de spirituals »*²⁰⁰

Tout comme pour le jazz, l'on retrouve un camp du gospel authentique et un camp du gospel européenisé ou américanisé. Les amateurs de ces musiques, Panassié, Delaunay ou Paul Arma dénoncent principalement des formes européenisées de musiques noires. Pour beaucoup d'artistes de gospel et de negro spirituals, les appropriations de la musique de masse sont dénoncées comme des atteintes au sacré. Pour Georgia Peach, comme pour beaucoup de chanteurs traditionnels de negro spirituals et de gospel, l'industrie musicale dévoie le message religieux de ces musiques. En mélangeant le blues et le jazz (dans une moindre mesure) qui sont véritablement identifiés comme des parents profanes, le gospel perd en sincérité. Cette division est présente tout au long de l'histoire des negro spirituals et du gospel, Jerma Jackson évoque ces questions dans son étude à propos de la commercialisation du gospel aux Etats-Unis au début du XX^e siècle²⁰¹. Il en va de même, dans les années 1970 pour la scène française. Pascal Ory expose avec justesse la façon dont la représentation de l'américanisation est différente en fonction du groupe ou de l'individu qui la perçoit²⁰². Aussi, dans le cas des noirs-américains qui dénoncent des formes américanisées de jazz, de negro spirituals ou de

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ PANASSIE Hugues, *Histoire du vrai jazz*, Paris, France : R. Laffont, 1959, pp. 11.

²⁰¹ JACKSON, Jerma J. *op.cit.*, p.132

²⁰² ORY, Pascal, *art.cit.*

gospel, l'américanisation représente l'hégémonie économique et politique blanche²⁰³. Si l'on prend le concept comme défini par Ludovic Tournès : en s'appropriation la musique noire, l'industrie du disque américaine fait de cette musique, un passeur d'une culture américaine – blanche et en partie raciste – d'où le sentiment de dévoiement vécu par les artistes. En France, la critique de l'américanisation offre un mécanisme similaire, les représentations portant cette fois à majorité sur l'aspect « commercial ». Les critiques des émissions de Sim Copans (principalement par les journaux communistes) illustrent ce phénomène. Qu'il s'agisse des « Voix de l'Amérique » ou de « Fleuve Profond », le traitement est le même : la « *propagande trumanienne* »²⁰⁴ est dénoncée. Dans un article de l'Humanité, le journaliste parle « *d'occupation des ondes françaises* »²⁰⁵ qu'emblématise les émissions de Sim Copans :

« De plus en plus, la propagande trumanienne s'installe, s'étale sur les postes « nationaux » de Radio Gazier. Il y a chaque soir : « Ici New York », une demi-heure. Il y a chaque dimanche sur Paris Inter : « L'Amérique et sa musique », une production de M. Simon Copans, délégué de la « Voix de l'Amérique » en France. Et puis M. Simon Copans revient le mardi soir sur la chaîne nationale avec « le Tour du Monde autour d'une table », une demi-heure encore. Et puis M. Simon Copans revient encore le jeudi sur Paris Inter avec des negro spirituals »²⁰⁶.

La résistance à l'américanisation est d'autant plus claire par la comparaison avec le traitement des émissions de Paul Arma (qui sont catégorisées du côté de la musique folklorique noire). La même année 1950, *Force Ouvrière* fait la promotion d'une exposition-conférence proposée par le folkloriste dans leur rubrique sur « *le Monde des Arts* »²⁰⁷. Cela est particulièrement juste pour les journaux communistes, puisque *Force ouvrière* fait également la promotion d'une chorale qui interprète des negro spirituals en 1949, alors que le genre est repéré au répertoire de chants folkloriques et populaires²⁰⁸. Ces phénomènes impactent la réception des negro spirituals et du gospel sur le temps long. Les negro spirituals et le gospel en tant que musiques noires-américaines ont une image dissociée : tantôt musique folklorique noire, tantôt musique américaine, tantôt appréciées ou dénoncées.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ ROUVET Roger, « L'Amérique telle qu'elle n'est pas », *L'Humanité*, 15 novembre 1950.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ « Le monde des arts », *Force ouvrière*, 7 décembre 1950.

²⁰⁸ OLIVIER, « Chorale et arts dramatiques », *Force Ouvrière*, 22 décembre 1949.

Le Paul Robeson français

Cette popularisation des stars noires-américaines de gospel et l'intérêt des amateurs de jazz impacte le marché français. Marian Anderson et Paul Robeson ont laissé leur marque sur le paysage des negro spirituals en Europe, John William en atteste dans son autobiographie à propos de l'année 1947 : « *J'écoutais la radio. Paul Robeson et Marian Anderson, les negro spirituals me bouleversaient et me tiraient des larmes.* ²⁰⁹ ». Avec la popularisation du gospel, l'industrie musicale française repère l'ouverture d'un nouveau marché de la musique noire-américaine. Cela concorde, au début des années 1950, avec les succès du cinéma et rapidement les deux projets se rejoignent. Les bandes originales des films américains sont largement distribuées aux Etats-Unis, interprétées par des artistes noirs aux voix profondes. Lorsqu'un chanteur baryton noir français se présente aux maisons de disques au milieu des années 1950, celles-ci voient leur chance d'imiter le marché américain. Ainsi, le début de carrière de John William s'axe sur la construction du « chanteur noir » français. Les negro spirituals jalonnent pourtant le parcours du chanteur que rien ne destinait à cette carrière. Si John William ne commence pas sa carrière dans ce genre musical, ce sont bien ces chants d'espoir et de souffrance qui le décide à prendre le premier tournant de sa vie : arrêter son métier d'ouvrier et faire carrière dans la chanson. Ernest Armand Huss était ajusteur outilleur avant la guerre, alors âgé de vingt ans, il est employé dans une usine de Montluçon sous l'Occupation. De 1944 à 1947, il est détenu dans les camps de déportation de prisonniers allemands pour avoir couvert le sabotage d'un résistant dans l'usine. C'est en prison, que lui et ses camarades de cellule, découvrent sa voix ²¹⁰. En 1947, il retourne à la vie civile, mais il refuse de reprendre son ancien métier qui fait écho au travail forcé des camps. Grâce au soutien d'amis ouvriers qui lui rappellent la qualité de cette voix, il change d'emploi et commence les cours de chants la même année. C'est d'abord par des séances de pratiques amateurs qu'il s'entraîne : par l'intermédiaire d'un ami dont la mère est infirmière à l'hôpital, il apprend ses premiers negro spirituals « *dans l'enceinte de l'hôpital Corentin Celton* » ²¹¹. En 1948, il s'adresse aux studio Wackler pour bénéficier de cours de chants professionnels. Puis il commence à rôder sa pratique dans les cabarets et cinémas parisiens par le biais des éditions musicales Boursier. Son premier manager, Robert M. ²¹², lui conseille d'orienter ses premières

²⁰⁹ WILLIAM, John, *Si toi aussi tu m'abandonnes*, Paris, France : les Éditions du Cerf, 1990, p.107.

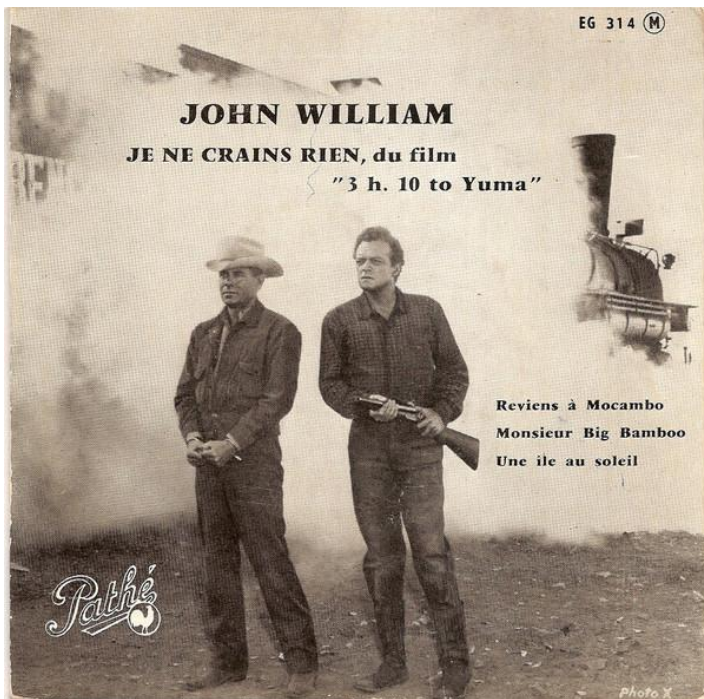
²¹⁰ Ibid, p.65.

²¹¹ Ibid, p.109.

²¹² Ibid, écrit ainsi dans le texte.

chansons sur « *l'esclavage noir, les corsaires et les grands fleuves américains* »²¹³. Le conseil de ce manager indique le contexte culturel de l'époque : le marché musical de chansons américaines qui se développe et les représentations des artistes noirs qui y sont associées en France. Aussi, un chanteur de couleur permet à la maison de disque de se placer sur un créneau porteur : les chanteurs noirs-américains. En 1951, Armand Huss change de manager

Fig. 7. John William, « 'Je Ne Crains Rien' Du Film '3 H. 10 To Yuma' », Pathé Marconi, 45t, 1959



et adopte le pseudonyme anglophone de John William par soucis de vogue : « *Après ces années de guerre, l'Europe découvrait la musique américaine. Le nom d'Armand Huss ne s'harmonisait guère avec cette mode* »²¹⁴. En 1952, Armand Huss est contacté par les éditions Lebleu Loulou Gasté pour participer au grand concours de la chanson de Deauville²¹⁵. Lebleu lui expose qu'il est le seul à pouvoir défendre la chanson de Robert Chabrier « Je suis un nègre » au concours. Robert Chabrier est

parolier et compositeur de variétés, le choix d'une chanson sur la thématique de l'esclavage et de la condition noire est révélateur de l'influence de l'imaginaire noir-américain en France, les compositions de variétés intègrent désormais ce thème. Cette chanson est certainement inspirée d'un film américain sorti le 14 Septembre 1949 en France, « *Home of the brave* », qui évoque un soldat noir rejeté par ses camarades du fait de sa couleur. John William relève le défi, selon sa fille il s'agissait là d'une occasion pour lui de défendre une chanson qui parle de racisme et de condition noire²¹⁶. Il exprime, en effet, beaucoup de fierté dans ses écrits de pouvoir interpréter cette chanson. John William gagne brillamment le prix d'interprétation du Festival à la suite duquel sa carrière est lancée. Une seconde maison de disque s'adresse à lui, avec davantage de surface de diffusion que la précédente : Pathé Marconi²¹⁷. Dès la première

²¹³ Ibid, p.113.

²¹⁴ Ibid., p.116

²¹⁵ Ibid, p. 119

²¹⁶ Maya Huss, 12 Mars 2020.

²¹⁷ Ibid, p.121

année de son contrat, John William a l'opportunité d'enregistrer la bande originale française du film *Le train sifflera trois fois* (1952). Jusqu'en 1959, il enregistre des titres de films américains à grand succès, il double et interprète la chanson phare du film de Marcel Camus *Orfeu Negro* : la chanson d'Orphée. La jaquette du film 3h10 pour Yuma²¹⁸ (fig.7) représente bien le genre : le nom de John William est souvent écrit en gras et en gros caractère, il est de fait repéré comme le chanteur de ses films mais il n'est pas représenté dessus. Ce sont le plus souvent des images extraites du film ou des images d'épingle américaines du Far West qui illustrent la vogue des produits culturels américains. Le choix des producteurs d'orienter John William vers les musiques de films s'explique par le succès qu'ont les produits américains à cette période, d'autant plus que le cinéma permet de mieux relayer les discographies de l'artiste. Il s'agit d'une imitation : John William avait une voix de basse-baryton, proche des chanteurs noirs américains et il offrait un équivalent français populaire auprès des producteurs américains²¹⁹. En France, la grande majorité des artistes et musiciens noirs sont jusque-là identifiés à l'Amérique noire comme Joséphine Baker ou Sydney Betchet. Aussi, inscrire un chanteur de couleur dans ce genre musical assurait davantage son succès. En 1958, la critique française consacre cet état de fait et le succès de John William :

*« Mais voici John William. Retenez bien ce nom. Il reviendra souvent sur les lèvres extasiées de vos compagnes. C'est celui d'un nouvel "athlète de la chanson", un garçon superbe, originaire de la Côte d'Ivoire, fils d'une indigène et d'un colon, que ses épaules de boxeur et sa belle voix de basse allaient tout naturellement désigner à l'attention de nos infatigables dénicheurs de talents. [...] De tous ces refrains, je préfère beaucoup ceux qui traitent du problème noir, comme je suis un nègre ou Monsieur Big Bambou, lui confèrent une place à part dans la chasse gardée du tour de chant. Celle d'un Paul Robeson ne serait sans doute pas pour lui déplaire. Il n'est que d'oser la prendre. »*²²⁰

On remarque la façon dont la couleur du chanteur est une caractéristique pour l'identification et l'appréciation de la musique : la journaliste souligne les interprétations de chansons « nègres » de l'artiste. Il est identifié comme « chanteur noir » et ce type d'interprétation lui « confèrent une place à part », une « chasse gardée ». Pour autant, l'américanisation fonctionne puisque c'est à un chanteur emblématique noir-américain qu'il est comparé. On

²¹⁸ DISCOGS, John William, « 'Je Ne Crains Rien' Du Film '3 H. 10 To Yuma' », Pathé Marconi, 45t, 1959.

²¹⁹ Maya Huss, 12 Mars 2020.

²²⁰ SARRAUTE, Claude, « Breelan d'As à l'Olympia », *Le Monde*, 4 Janvier 1958.

retrouve donc la même dichotomie pour l'artiste que pour la musique : il est noir mais ce sont des versions françaises de musiques américaines qu'il interprète. On met ainsi en lumière sa couleur comme critère d'authenticité au profit de la culture américaine. Ces processus d'imitations traduisent l'acculturation française. Si la production de musique de film est le reflet d'une mode américaine, les chansons sont traduites en français et cherchent ainsi à être accessibles au public. De plus, les pans noirs-américains de cette culture sont particulièrement appréciés, « à la fin des années cinquante, la musique noire-américaine, que ce soit sous la forme des negro spirituals, du jazz ou des musiques qui en sont issues, est bien implantée dans le paysage culturel français. »²²¹. La comparaison de Claude Sarraute avec Paul Robeson illustre cette réalité, l'américanisation - si contestée - laisse place à l'intégration d'artistes français de gospel dans le paysage culturel hexagonal.

²²¹ TOURNÈS-FORTIN, Ludovic, « La culture de masse à l'église ? L'introduction avortée de la musique noire américaine dans la liturgie catholique française (1960-1970) » In : *Le chant, acteur de l'histoire* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000 (généré le 24 mai 2020). <http://books.openedition.org.ezproxy.u-pec.fr/pur/48036>

Chapitre 3 : 1959-1967, l'essor de la scène française

A l'aune des années 1960, les negro spirituals sont un genre repéré du paysage musical français, le gospel, notamment noir-américain commence lui aussi à être connu principalement par des amateurs de jazz. L'importance de la décennie 1960 ne se situe donc pas dans la naissance d'une nouvelle vogue mais plutôt dans le changement d'échelle de la production et de la popularisation du genre. Un intérêt plus important est notable aussi bien pour les versions francophones que pour les versions noires-américaines. Les negro spirituals deviennent plus visibles pour un public plus large, l'intérêt des maisons de disque françaises se confirme et s'intensifie. Les negro spirituals et le gospel s'emblématisent auprès de deux artistes francophones, les sorties discographiques et les événements autour de ces musiques augmentent à partir de l'année 1964, qui constitue une apogée dans l'appropriation des negro spirituals et du gospel en France. La décennie est surtout marquée par l'appropriation française. Des artistes, des intellectuels et des amateurs proposent des objets culturels diversifiés autour de ces musiques. La curiosité et l'appropriation sont de mises aussi dans l'Eglise catholique, qui entame la période conciliaire (1962-1965) de son histoire s'ouvrant aux initiatives liturgiques modernes.

3.1. Un nouveau média au service d'une musique nouvelle

Entre 1959 et 1963, la popularisation des negro spirituals s'effectue en grande partie par l'essor de la télévision, qui concorde avec l'émergence de la scène française de cette musique. La télévision offre en effet une nouvelle forme de promotion : on voit l'artiste, on peut montrer la pochette du nouvel album, les performances sur les plateaux donnent un avant-gout des concerts, tout ceci entrecoupé d'interviews qui facilitent la transmission d'informations sur le genre et l'artiste. C'est donc une forme complète et dynamique de promotion. Cette médiatisation joue de plusieurs manières sur l'évolution des negro spirituals : elle a un rôle économique, elle amplifie la popularité et participe des stratégies commerciales (promotions d'artistes, de disques et de spectacles), elle a aussi un rôle de communication, elle informe le grand public sur un genre musical et ses artistes.

La télévision au service des negro spirituals

En 1959, ce sont les Compagnons du Jourdain qui ouvrent le bal en tant qu'invités de l'émission *Discorama*. Au début des années 1960, alors que John William est encore cantonné à sa « rengaine » comme il l'appelle plus tard, les Compagnons du Jourdain

constituent le premier groupe francophone de negro spirituals à occuper le devant de la scène. C'est Olivier Nusslé qui fonde la chorale en 1952 à la suite de son passage à l'Ecole préparatoire de théologie protestante de Saint-Germain-en-Laye. Si la chorale est à l'origine de confession protestante, elle s'adresse à tous les chrétiens et se produit pendant près de 60 ans (jusqu'en 2013 sous la direction d'Olivier Nusslé). La chorale est bien moins médiatisée que les deux chanteurs (John William et John Littleton) au cours de la décennie. Peu de références les concernent passé 1960, ils privilégient ensuite la Suisse. En outre, le chœur n'a pas forcément pour objet d'effectuer une carrière à succès, ils viennent d'une tradition de chorale amateur dont l'objet principal est de transmettre. Néanmoins, les Compagnons du Jourdain sont les premiers à passer à la télévision pour des negro spirituals. Ils sont alors assez populaires : ils ont sorti un disque en 1956²²² et sont en tournée lors de l'année 1959-1960²²³, occasion de leur passage dans *Discorama*. Diffusé sur la première chaîne de l'ORTF à partir de 1960, *Discorama* est un magazine de variété musicale qui est axé sur les dernières sorties à travers une thématique. La prégnance encore majeure de la radio et de l'essor de la consommation de disques en cette période explique le choix des producteurs de se focaliser sur les sorties discographiques²²⁴. Cette émission exemplifie ce que travaux de Monique Sauvage et Isabelle Veyrat-Masson²²⁵ ont démontré sur la télévision. Cette dernière ne dispose pas à ses débuts de mesures d'audiences précises, les avis des téléspectateurs sont avant tout recueillis par le courrier et le sondage. Du fait de la nouveauté de la télévision dont la mission est avant tout d'« *informer, cultiver, divertir* »²²⁶, elle dispose d'une certaine liberté concernant le choix de ses sujets, les découvertes et les prises de risques sont plus importantes. La télévision agit comme une « *fenêtre sur le monde* »²²⁷, et relaie ainsi l'ouverture du paysage culturel français sur les genres étrangers²²⁸. 8% des foyers sont équipés en 1958, si le chiffre est faible cela est relatif puisque les visionnages collectifs sont très courants (familles, voisins, cafés et télé-clubs) et que l'équipement augmente rapidement

²²² Les compagnons du Jourdain, *Negro spirituals, Old Time Religion*, Editions Studio SM, 1956.

²²³ La presse locale permet d'attester de cette tournée, ils sont en Auvergne en octobre 1959 et dans l'Oise en avril 1960. « Le récital de negro spirituals des Compagnons du Jourdain », *Le Semeur*, 25 octobre 1959. « Les cinq Compagnons du Jourdain chanteront des negro spirituals dans la salle du nouveau Théâtre », *L'Oise-matin*, 13 Avril 1960.

²²⁴ INA, *Discorama*, 1ere chaîne, 15 Avril 1960, 27'.

²²⁵ SAUVAGE, Monique, VEYRAT MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Nouveau Monde, Paris, 2012, p.78.

²²⁶ D'ALMEIDA Fabrice et DELPORTE, Christian, *Histoire des médias en France : de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, France: Flammarion, 2010, p.189.

²²⁷ Idem.

²²⁸ FLECHET, Anaïs, « *Si tu vas à Rio...* » : *la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle*, Paris, Armand Colin, DL 2013, 2013, Ibid, p.215.

- en 1968, 62% des foyers ont un poste de télévision²²⁹. Les negro spirituals profitent donc d'un contexte d'élargissement des médias d'autant que 20% du temps d'antenne est consacré à des émissions musicales de variétés²³⁰. En outre, une des caractéristiques de ces magazines de variétés est « *d'attirer l'œil sur des produits consommables* »²³¹. Lors de l'émission du 15 Avril 1960 de *Discorama*, ces éléments sont identifiables. Cette émission est à thématique pascale, elle s'ouvre sur une passion en Italie, suivi d'un extrait du film de Bergman, *le Septième Sceau* (1957) qui porte sur la foi, puis une interprétation de John Littleton et un entretien avec lui. L'émission se clôt par un extrait d'une pièce de Molière *La Comtesse d'Escarbagnasse* (puisque certaines pièces de Molière viennent de sortir enregistrées sur disque). Le présentateur Georges de Caunes expose ses choix dans l'introduction : « *Avant même de saluer votre présence parmi nous, ce qui est fait maintenant, nous avons voulu vous présenter ces quelques images de passion en Italie. Discorama se doit d'être l'écho de toutes les passions à travers le monde.* ». L'émission s'inscrit bien dans une volonté d'ouverture sur l'étranger, ce qui est favorable aux negro spirituals et elle est effectivement centrée sur un produit de consommation, les disques, produit alors majeur dans le domaine de la culture. Le fil conducteur de l'émission est bien la musique enregistrée : « *Pour donner leur unité à toutes ces scènes, nous avons choisi quelques extraits d'un disque qui vient de sortir cette année : quelques extraits de l'enregistrement de la passion selon St Matthieu de Jean Sébastien Bach* ». Dans le contexte de la massification de l'industrie musicale française, les maisons de disques entament des stratégies commerciales de promotion des artistes, combinant les passages dans les émissions télévisées, les concerts dans les grandes salles et les sorties discographiques. Les trois éléments sont souvent coordonnés pour donner une visibilité forte à un artiste. Aussi, beaucoup de passages de John Littleton ou John William, à la télévision ou à la radio, se font à l'occasion de sorties d'albums ou de concerts. Cela implique que les negro spirituals deviennent bien une part de marché, même marginale pour les maisons de disques, ce qui atteste de sa place pour le public français. La présence de John Littleton, première grande figure francophone des negro spirituals est en l'occurrence liée à la sortie d'un de ses disques.

²²⁹ D'ALMEIDA Fabrice et DELPORTE, Christian, *op.cit.*, p.190.

²³⁰ FLECHET, Anaïs, *op.cit.*, p.215.

²³¹ D'ALMEIDA Fabrice et DELPORTE, Christian, *op.cit.*, p.210.

Les débuts de John William et John Littleton

John Littleton est un fils de pasteur baptiste de Louisiane, son parcours et sa formation s'inscrivent dans la pure tradition des grands chanteurs de negro spirituals et de gospel. Il commence à chanter à l'église et c'est au travers de ces chorales qu'il se forme. Dans les années 1930, il poursuit des études pour devenir ingénieur agronome, néanmoins, l'arrivée de la guerre modifie son plan de carrière. Il s'engage dans l'armée, comme beaucoup de soldats noirs-américains, il reste en France à la suite de son engagement²³². Le contexte racial étant plus favorable en France, les soldats continuent d'entretenir après-guerre une diaspora noire-américaine à Paris, qui participe des échanges culturels entre la France et les États-Unis. Pour John Littleton, c'est notamment le fait d'être dans un mariage interracial qui participe de sa décision : c'est en France qu'il rencontre sa femme, une femme française et blanche. En effet, il témoigne à demi-mots, dans une interview pour le journal télévisé les *Actualités Françaises*²³³ dédié à la diaspora noire-américaine à Paris, que le fait d'être un couple mixte lui rend difficile le retour en Louisiane. Les couples interraciaux sont particulièrement mal perçus aux États-Unis, d'autant que tout au long de la Première puis de la Seconde Guerre mondiale, l'état-major américain avait essayé de maintenir le plus possible la color-line au sein de ses troupes²³⁴. Son épouse le pousse rapidement dans la voie de la musique en l'incitant à rentrer au Conservatoire de Paris où il se forme en chant lyrique (1950-1956) et obtient un prix²³⁵. S'il est primé pour ses qualités de chanteur lyrique, il se tourne rapidement vers les negro spirituals, il peut avoir été difficile à un homme noir de se faire une place dans le chant d'opéra français, en outre, dans plusieurs interviews et dans son autobiographie, il souligne une véritable vocation pour les negro spirituals. En 1958 sortent plusieurs disques où il enregistre des classiques du genre comme « Go down Moses » et « Deep River »²³⁶. La presse réfracte la diffusion des informations audiovisuelles par des rubriques de programmes télévisés. Ils comprennent les dates, heures et intitulés des émissions, et souvent des avis critiques sur les programmes de la semaine. Il est également récurrent que la presse précise la couleur des chanteurs. Dans *Sud-Ouest*, pour cette même émission de *Rendez-vous avec...* de Février 1964, la critique « TV » expose :

²³² STOVALL Tyler, *Paris noir: African Americans in the city of light*, North Charleston, États-Unis d'Amérique : CreateSpace Independent Publishing, 2012, p.26.

²³³ INA, *Actualités Françaises*, 22 avril 1964, 20'44.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ LITTLETON John, *Chanter l'amour, crier l'espoir*, Paris, France : Éditions Cana, 1982, p.19.

²³⁶ John LITTLETON, *Go Down Moses*, RCA, 1958, John Littleton, *Old Man River*, RCA, , 1958, John Littleton, *Esclave de l'amour*, France Mélodie, 1958

Tout est toujours un peu trop « ravissant » ou « merveilleux » pour Jacqueline Joubert dans ses « Rendez-vous avec... ». [...] Pourtant, vendredi soir, avec John Littleton, elle a eu la main heureuse. Ce Noir de la Louisiane est un excellent interprète de « negro spirituals » ; il nous l'a prouvé en chantant avec beaucoup de flamme le plus célèbre d'entre ces derniers, le triomphal « Jéricho ». ²³⁷

Le genre des negro spirituals est perçu comme étranger, aussi leur diffusion entre bien dans les objectifs de la télévision, les émissions pour but de « faire connaître » un genre et un interprète. Cette fonction est visible lorsque l'on compare les interventions de John William et John Littleton à la même période. Lorsque les émissions portent sur les titres de films américains interprétés par John William, le contenu des interviews et le temps d'antenne indiquent une meilleure connaissance du cinéma américain par rapport aux negro spirituals. Par exemple, le 12 Mars 1962²³⁸, John William participe aux *Optimistes du Lundi* et y interprète « Un pont vers le soleil », bande-originale du film américain éponyme. Le présentateur effectue une simple annonce, avec le nom de l'interprète, du titre et du compositeur (Georges Auric). John William n'est présenté que sous la caractéristique principale de sa voix et aucune interview ne suit la chanson. L'on peut supposer que ces éléments sont présentés très rapidement car le cinéma américain est déjà une référence culturelle connue et commune à tous. Par opposition, voici comment *Discorama* présente les negro spirituals de John Littleton lors de l'émission du 15 Avril 1960 : « *Ecoutez cette voix fidèle à sa vocation puisqu'en chantant la passion d'un Dieu, elle chante également les souffrances des hommes, elle appartient à John Littleton* »²³⁹. Après l'interprétation de « Nobody Knows » le présentateur reprend : « *C'est toute la tristesse, toute la nostalgie, toute la mélancolie de l'âme noire que vient d'exprimer John Littleton dans 'Nobody Knows'. Qui peut savoir ma peine ? Qui peut savoir la peine de tous les noirs qui chantent les negro spiritual, n'est-ce pas John Littleton ?* »²⁴⁰. L'interview commence, Georges de Caunes questionne John Littleton sur les negro spirituals : qu'est-ce que le negro spiritual ? D'où viennent-ils ? Que signifient-ils ? Est-ce qu'il y en a qui portent sur des fêtes religieuses ? Est-ce l'expression de l'âme noire ? ²⁴¹. Cette courte interview est suivie d'un autre spiritual. Près de vingt minutes d'émission sont consacrées à John Littleton. Lors de son interview, il est rappelé qu'il vient d'effectuer un enregistrement de negro spirituals et la première

²³⁷ « 7 jours du monde à la télévision », *Sud-Ouest Bordeaux*, 22 Février 1964.

²³⁸ INA, *Les Optimistes du lundi*, 12 Mars 1962.

²³⁹ INA, *Discorama*, 1ere chaîne, 15 Avril 1960, 27'.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibid.

interprétation est précédée d'un plan caméra sur la pochette de l'album. De ce fait, l'émission joue un rôle de promotion commerciale. A la fin de l'interview, Georges De Caunes demande à John Littleton un titre adapté pour Pâques, la population française étant à majorité de culture catholique, cela permet au public de s'appropriier la fonction religieuse des negro spirituals. A partir de 1963, on observe une augmentation des émissions dédiées à cette musique, toujours parmi des programmes de variété comme *Rendez-vous avec* dans laquelle John Littleton est reçu en février 1964. La structure est similaire : la présentation, l'interprétation, l'interview. Les éléments d'informations sont les mêmes : les prix d'opéra, opéra-comique et chant, la Louisiane, une phrase de définition des negro spirituals²⁴². En dix minutes, le public peut repérer le genre musical, l'artiste ainsi que ses actualités (single, album ou concert) et expérimenter l'écoute de la musique au cours de l'émission. Ils donnent tous les faits importants pour repérer l'artiste, son répertoire, ses actualités mais aussi permettent au grand public de comprendre et d'identifier cette musique. De plus, systématiquement ou presque, lorsque les chansons sont en anglais, les présentateurs traduisent le titre ou en explique le thème. Les téléspectateurs peuvent commencer à s'appropriier cette musique. Au cours des diffusions, les deux caractéristiques essentielles des negro spirituals sont soulignées : son origine noire et sa dimension religieuse.

Les interviews et les émissions où John Littleton est invité illustrent la perception de ces musiques comme noires-américaines. Les premières productions de John Littleton constituent ainsi une véritable importation de la forme américaine, ce sont des classiques, chantées en anglais par un artiste noir-américain. Il est d'ailleurs souvent interviewé sur ces origines (La Louisiane, le Mississippi) qui ont l'avantage de rendre authentique ses performances tant les negro spirituals sont attachés à l'imaginaire des plantations du sud des Etats-Unis. Une de sa première interprétation télévisée illustre cela : il passe dans l'émission *Music-hall Parade* en février 1959, si son temps d'antenne consiste seulement en une interprétation, le choix de la musique et de la mise en scène sont révélateurs de l'imaginaire autour de John Littleton et des musiciens noirs. Il chante « Summertime », un grand classique du jazz, originellement composé par George Gershwin pour l'opéra *Porgy and Bess* (1935). L'œuvre est notamment restée dans les mémoires pour son interprétation par Ella Fitzgerald et Louis Armstrong. L'interprétation de John Littleton est mise en scène dans un décor de champs de coton où lui-même est habillé en paysan. L'histoire de *Porgy and Bess* se déroule en Caroline du Sud, elle est emblématique de la représentation du folklore noir-américain, d'où ce choix de mise en

²⁴² INA, *Rendez-vous avec...*, 21 Février 1964.

scène. Dans *Discorama* en 1963, le présentateur énonce les mêmes éléments caractéristiques de la vie de l'artiste : « *John Littleton est né en Louisiane et a choisi Paris comme port d'attache, c'est à Paris qu'il a fait ses études et enlevé trois premiers prix de chant, d'opéra, opéra-comique, il compose aussi des chansons dont il est parfois l'auteur des paroles françaises* »²⁴³. Cette présentation est faite en voix off sur un plan caméra d'un portrait de John Littleton qui se trouve être souvent utilisé pour les couvertures de ses albums²⁴⁴, ce qui favorise la promotion des disques et du chanteur. « *Quant aux negro spiritual, il n'a pas eu besoin de l'apprendre ni au conservatoire de Paris, ni ailleurs car le negro spiritual est l'expression spontanée de son tempérament* »²⁴⁵. Cette dernière phrase est révélatrice que des référents culturels sont en jeu : l'opposition avec la musique savante sert presque d'indicateur pour souligner l'identité noire des negro spirituals. Il est probable que « l'expression spontanée de son tempérament » fasse davantage référence à la couleur et aux origines africaines de l'artiste. Par la même, cela invoque les représentations associées à la musique noire, celle-ci est souvent considérée comme majoritairement improvisée et spontanée à l'image du jazz. Y est opposée la musique savante qui demande une pratique et expérience importante, la maîtrise des negro spirituals est, elle, naturelle à « *l'âme noire* »²⁴⁶. Par conséquent, notifier les prix de musique classique qu'a obtenu l'artiste peut servir à légitimer ses qualités d'interprète auprès du public, puisque c'est une musique valorisée et identifiée par le public français. La popularité et l'intérêt de cet imaginaire noir sert la fonction commerciale. Comme nous l'avons montré dans le chapitre précédent, l'image d'un chanteur noir est aussi une stratégie commerciale. Cela ne signifie pas que les qualités de l'artiste ne sont pas reconnues mais que la perception racialisée du chanteur et de sa musique jouent un rôle dans leur popularisation.

Cette hausse d'intérêt est répercutée sur l'évolution des marchés musicaux. Le tournant de carrière de John William illustre bien ce phénomène de popularisation. La légitimité dont dispose John William auprès des médias²⁴⁷ et auprès des maisons de disque favorise son tournant de carrière vers les negro spirituals. L'on a vu la façon dont sa couleur avait joué un rôle dans les choix de production de l'artiste, la chanson « je suis un nègre » lui a permis de

²⁴³ INA, *Discorama*, 6 Octobre 1963, 29'.

²⁴⁴ LITTLETON, John, *You'll stand by me*, 1962, Studio SM, 33t.

²⁴⁵ INA, *Dicorama*, 1ere chaîne, 6 Octobre 1963.

²⁴⁶ Ibid.

²⁴⁷ John William est repéré comme « le chanteur noir vedette » de « Si toi aussi tu m'abandonnes ». C'est une mention qui apparaît très souvent pour le désigner. « Bordeaux Banlieue – Sur nos plages », *Sud-Ouest Bordeaux*, 26 juillet 1961.

gagner le Coq d'Or de la chanson française en 1961²⁴⁸, elle lui aurait d'ailleurs été proposé en ces termes : « *il n'y a que vous qui puissiez défendre cette chanson* »²⁴⁹. Là encore, si la chanson permet à l'artiste de transmettre au travers un message anti-raciste tout en valorisant sa différence, sa racialisation participe des stratégies commerciales et de promotion. Entre 1959 et 1963, il continue d'être le chanteur des grandes bandes originales américaines, il est encore invité sur les plateaux pour cela²⁵⁰ et jusqu'en 1965, tous ses albums sont issus des bandes originales américaines. Néanmoins, il s'essaie au cours de la période à la variété française. Il souhaite s'inscrire dans ce genre, cela représente une certaine sécurité pour la maison de disque comme pour lui. Selon Maya Huss, la maison de disque aurait aussi orienté son père vers des chansons d'amour pour répondre aux attentes du public féminin qui était sensible à son charme²⁵¹. John William pouvait en effet incarner un crooner noir français du fait de sa voix de baryton basse très caractéristique de chanteurs noirs-américains. John William connaît un fort succès avec ce modèle de musique de films. Sa discographie est bien plus conséquente dans ce genre que dans les negro spirituals et le gospel. Dans le genre des bandes originales (compte tenu des rééditions et complications) c'est près de 150 disques qui sont sortis entre 1952 et 1978 par Pathé et Polydor. Néanmoins, la tendance semble changer vers 1962-1963 où la critique culturelle est mitigée, notamment Claude Sarraute qui préférerait que le chanteur s'oriente vers un genre plus authentique et plus proche de ses origines africaines. Concernant le concert de variété de John William à l'ABC en 1962, elle décrit la performance comme « ringarde » et conclut ainsi :

*« John William est noir. Il paraît vouloir l'oublier et renoncer délibérément à une culture et des moyens d'expression qui eussent pu être légitimement les siens. Je le regrette. Sans lui donner l'exemple de Paul Robeson, il faudrait peut-être lui conseiller de chercher dans le domaine des variétés une voie moins impersonnelle et une voix plus conforme à ses dons naturels. »*²⁵²

La critique de Claude Sarraute peut s'expliquer de deux façons : par la condition raciale de l'artiste et la difficulté d'inscrire un chanteur noir dans la variété française et par l'aspect très commercial que pouvait revêtir le répertoire de l'artiste. De plus, il s'agit d'un genre très

²⁴⁸ WILLIAM, John, op.cit., p.133.

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Lorsqu'il est invité au *Magazine de la chanson*, il chante la bande originale du film *Orfeu Negro*. INA, *Magazine de la chanson*, 24 Juin 1959.

²⁵¹ Maya Huss, 12 Mars 2020.

²⁵² SARRAUTE, Claude, « John William à l'ABC », *Le Monde*, 7 Février 1962.

concurrentiel où l'artiste ne pouvait peut-être que difficilement se démarquer²⁵³. Les propos de la journaliste semblent ainsi confirmer la vogue des musiques noires-américaines et des negro spirituals pour une grande variété de public. De plus, la valeur de cette musique, notamment pour des intellectuels de gauche, comme Claude Sarraute, peut également être renforcée par l'aspect authentique et sincère des negro spirituals. En tant que musique qui exprime « *la souffrance des hommes* », une musique d'âme, elle revêt un caractère plus légitime culturellement que d'autres musiques américaines ou de variété perçues comme commerciales. L'on a exposé la popularité de Paul Robeson en France, dans ce contexte la perspective d'un Paul Robeson français, John William est très attrayante. Ces catégorisations facilitent ainsi la naissance des deux artistes emblématiques du genre à partir de 1964 : John William et John Littleton.

²⁵³ INA, « Toulouse : le concert de John William », *Journal Télévisé Toulouse*, 9 Juin 1969.

3.2. 1964, un apogée

L'année 1964 apparaît comme un tournant pour les negro spirituals et le gospel en France. A une phase d'information succède une période d'appropriation de ces musiques. L'année 1964 semble constituer une forme d'apogée du succès des negro spirituals, on retrouve un phénomène similaire à celui de l'année 1950 : un moment de forte médiatisation et de popularisation donne lieu à la diversification des appropriations des negro spirituals et du gospel. A partir de cette année 1964 et jusqu'en 1967, les negro spirituals sont présents dans des domaines culturels et médiatiques plus variés. Outre les deux chanteurs francophones, l'on peut noter des concerts d'artistes afro-américains, des évènements spécifiques de gospel et une augmentation de la discographie du genre. La quantité et le contenu de cette médiatisation illustrent l'évolution du processus d'appropriation qui émerge au début des années 1960 et qui prend des formes nouvelles entre 1964 et 1967. Trois évènements sont particulièrement importants dans l'appropriation du genre au cours de cette période : la sortie du livre de Marguerite Yourcenar *Fleuve Profond, Sombre Rivière*²⁵⁴, le concert de John William au théâtre des nations²⁵⁵ et l'adaptation de Marc Santelli de la pièce *Verts Pâturages*²⁵⁶ diffusée à la télévision. Ces différentes œuvres illustrent d'une part la complexité des représentations et des fondements identitaires de ces musiques, mais aussi la diversité des liens qui unissent les amateurs français à ces deux musiques noires.

Les appropriations littéraires et artistiques

En 1964, Marguerite Yourcenar publie un recueil de negro spirituals : *Fleuve profond, sombre rivière. Les « negro spirituals », commentaires et traductions par Marguerite YOURCENAR*. Dès les premières lignes, son ouvrage atteste du phénomène d'actualité que sont alors les negro spirituals : « *Le concert et le film ont familiarisé le public européen avec la musique des Negro spirituals* »²⁵⁷. L'apport de Marguerite Yourcenar à travers cet ouvrage est très important, aussi bien sur le rôle de popularisation que produit l'objet-livre, que dans le contenu. En premier lieu, elle met en exergue la beauté et la qualité littéraire de ces chants, c'est en femme de lettres que Yourcenar traite de l'objet insistant sur la poétique de ces chants noirs :

²⁵⁴ YOURCENAR Marguerite, *Fleuve profond, sombre rivière : les « Negro spirituals », commentaires et traductions*, Paris, France : Gallimard, ed. 1966, 285 p.

²⁵⁵ « Interview John William au théâtre des Nations », *Journal Télévisé 20h*, 2 AVRIL 1964.

²⁵⁶ INA, *Verts Pâturages*, 24 décembre 1964, 1h50'.

²⁵⁷ YOURCENAR, Marguerite, op.cit., p.7

« Dans ce patois si particulier, en dépit ou peut-être à cause des obstacles d'une langue étrangère, reçue de ses maîtres avec les premiers rudiments de l'esclavage, souvent nouvelle pour lui et imparfaitement apprise à l'époque où certains des grands Spirituals furent chantés pour la première fois, le poète afro-américain a réussi à exprimer, avec une intensité et une simplicité admirables, ses rêves et ceux de sa race, sa résignation, et plus secrètement sa révolte, ses profondes douleurs, ses simples joies, son obsession de la mort et son sens de Dieu »²⁵⁸

Marguerite Yourcenar est ainsi une des seules, avec les intellectuels noirs à désigner les esclaves comme des « poètes ». L'auteure compare les negro spirituals au patrimoine poétique européen : « Comme la balade anglaise, comme le lied germanique, comme les poèmes de troubadours ou des Minesingers, surtout comme les poèmes liturgiques du latin du Moyen Age auxquels ils ressemblent, les negro spirituals font partie du patrimoine poétique de l'Humanité »²⁵⁹. Marguerite Yourcenar crée un véritable contraste dans la considération de ces chants, ils ne sont plus opposés aux œuvres occidentales, ils font partie du panthéon culturel commun. Ils ne sont plus des expressions spontanées, naïves et naturelles mais des chefs-d'œuvre poétiques. Elle propose ensuite une histoire de l'esclavage depuis le XVIII^e siècle où elle met presque systématiquement en parallèle les cultures européennes et la traite négrière, insistant sur les liens qui unissent les deux pôles culturels. Puis, elle centre son propos sur l'esclavage aux Etats-Unis, les conditions de vie des esclaves et le rôle des negro spirituals dans les plantations. Elle passe ensuite à une analyse littéraire et poétique afin de mettre en lumière les thèmes traités par les negro spirituals et la façon dont ils font écho aux luttes noires : « Quelque chose du rêve de migration au Libéria, qui obséda les noirs vers les années 1820-1822, semble survivre dans les spirituals évoquant le départ des Hébreux d'Egypte et surtout dans les grandes cadences du *Descend Moise* »²⁶⁰. Enfin, la deuxième partie de l'ouvrage est consacrée à des traductions qu'elle a elle-même effectuées et qu'elle a classées en thèmes comme « l'esclavage et la misère », « l'ancien et le nouveau testament » ou encore « la mort et la promesse du ciel ». Enfin, une dernière partie est dédiée aux « chants de la liberté 1961-1964 » qui correspondent aux negro spirituals entonnés durant le mouvement des droits civiques. Or, c'est justement dans ce contexte que l'écrivaine compose son œuvre puisqu'elle vit alors aux Etats-Unis. L'ouvrage de Marguerite Yourcenar est ainsi bien réceptionné de toutes parts qu'il s'agisse des milieux religieux, militants ou laïques. En

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Ibid., p.8

²⁶⁰ Ibid., p.34

janvier 1965, le journal *Cahier du Sud* en propose la revue suivante : « *On ne s'était guère avisé que les chants des noirs américains [...] sont dans leur texte aussi de la poésie. Marguerite Yourcenar, qui s'est attachée à les traduire pendant une vingtaine d'années [...] Elle le fait avec cette pénétration des profondeurs humaines qui lui ouvre les âges et les civilisations.* »²⁶¹. La recension des Cahiers du Sud illustre la façon dont l'écrivaine légitime ces musiques auprès d'une culture savante. Le journaliste marque cette rupture en débutant sa recension en ces termes : « *On ne s'était guère avisé que les chants des noirs américains [...] sont dans leur texte aussi de la poésie* ». C'est pourquoi son ouvrage est aussi très bien réceptionné par les mouvements culturels noirs. Ce n'est autre que Louis T. Achille qui écrit la revue critique pour *Présence Africaine*. Le spécialiste des negro spirituals est dithyrambique sur le tour de force de l'écrivaine, c'est près de onze pages qui sont dédiées à l'ouvrage sous le thème « *Chanter avec Dieu, Danser avec lui* »²⁶², la recension est ainsi l'occasion de redonner aux negro spirituals leur juste place dans la culture transnationale :

« *Entre ces deux solutions extrêmes d'un problème délicat de communication culturelle, imitation intégrale ou transformation à peu près totale, Marguerite Yourcenar a découvert, à force d'ingéniosité et de patience de talent et de technique poétique, de sympathie profonde pour les Noirs d'Amérique, [...] une troisième solution qu'elle nous livre sous le titre Fleuve Profond, Sombre Rivière, et le sous-titre Les Negro Spirituals, commentaires et traductions.[...] Dans cet ouvrage aussi prenant qu'attendu, aussi utile qu'enrichissant, les chants collectifs des Noirs d'Amérique sont devenus des poèmes rimés et rythmés, le plus souvent en une langue populaire française émaillée d'argot, animée d'une inspiration qui se rapproche presque autant que faire se peut de celle des originaux.* »²⁶³

L'ouvrage de Yourcenar participe pleinement à la popularisation et à la légitimation culturelle du genre par une étude intellectuelle et académique des negro spirituals.

C'est une autre image, plus populaire et plus folklorique qui est proposée cette même année par l'ORTF. La télévision française propose plusieurs émissions dédiées aux negro spirituals et au gospel, des références et des contenus qui en offrent une vision plus folklorique. Trois

²⁶¹GERMAIN, Gabriel, « *FLEUVE PROFOND, SOMBRE RIVIERE : Les 'NegroSpirituals', commentaires et traductions par Marguerite YOURCENAR*, Gallimard, Paris,1964 », *Cahiers du Sud*, 2 janvier 1965, pp. 126-127.

²⁶²ACHILLE, Louis Thomas, « Chanter avec Dieu, danser avec lui : *FLEUVE PROFOND, SOMBRE RIVIERE : Les 'Negro Spirituals', commentaires et traductions par Marguerite YOURCENAR*, Gallimard, Paris,1964 », *Présence Africaine*, nouvelle série, No. 54, 2e trimestre 1965, pp. 127-136.

²⁶³ Ibid, p.128

concerts de gospel (*Gospel's songs*) sont diffusés en juin, juillet et août 1964²⁶⁴. Sur ces trois concerts, deux concernent des concerts organisés et joués à la maison de la RTF, dans lesquels des grandes stars noires-américaines du genre comme Rosetta Tharpe sont conviées, la dernière émission rediffuse un concert à l'Eglise Saint Etienne du Mont à Paris. On observe la continuité avec la promotion du gospel effectuée par les amateurs de jazz dans les années 1950, ce sont des artistes noirs-américains étiquetés gospel qui sont ici médiatisés. Entre 1964 et 1967, les milieux du jazz incluent presque systématiquement désormais des artistes de gospel. Le Festival de Jazz d'Antibes propose ainsi une journée chaque année, consacrée au gospel et aux negro spirituals, invitant le plus souvent en tête d'affiche, le Golden Gate Quartet, Rosetta Tharpe ou Mahalia Jackson²⁶⁵. A partir de 1964, naissent également des festivals de Gospel, comme le Folk Blues and Gospel Caravan qui tourne en mai 1964 en Europe²⁶⁶, ou encore Le Famous Spirituals and Gospel Festival en 1965-1966²⁶⁷. L'on trouve la mention de concerts d'artistes noirs-américains comme les California Jubilee Singers en tournée en France²⁶⁸, l'intégration de negro spirituals à des spectacles et revues noires américaines (*l'Alvin Dance Theater*)²⁶⁹. La distinction entre les deux genres semble s'opérer à la fois en fonction des artistes (lorsqu'ils sont noirs-américains on parle généralement de gospel) et du répertoire (lorsque ce sont des classiques anciens comme *Go Down Moses* ou *Old Man River*). Le gospel apparaît donc plus moderne, les negro spirituals anciens et traditionnels. C'est néanmoins la production télévisée de Claude Santelli qui semble le plus marquer les esprits. Le metteur en scène propose une adaptation de la pièce de Marc Connelly, *Green Pastures* (1930). La pièce de théâtre est écrite en 1930 par un écrivain américain qui recrute, parmi les premiers, un casting entièrement noir sur une scène de théâtre américaine. L'histoire figure un jeune homme noir des Etats du Sud, pendant la Grande Dépression, qui discute avec son pasteur de la Bible. La pièce met donc en scène la perception américaine du rapport entre le folklore noir-américain et les textes bibliques de l'Ancien Testament. Tout au long de la pièce sont chantés des negro spirituals. En 1936, cette pièce donne lieu à une adaptation cinématographique du même nom, d'ailleurs diffusée en France dès 1950, par les foyers de jeunesse²⁷⁰. En 1964, Claude Santelli propose une adaptation télévisée en français

²⁶⁴ *Gospel's song : première partie*, 1ère chaîne, 25 Juillet 1964, *Gospel's song : deuxième partie*, 1ère chaîne, 9 Aout 1964, *Gospel's song : troisième partie*, 1ère chaîne, 17 Aout 1964.

²⁶⁵ « Le cinquième festival du jazz d'Antibes Juan les Pins s'est ouvert », *Le Monde*, 27 juillet 1964.

²⁶⁶ MALSON, Lucien, « Festival de Blues », *Le Monde*, 18 Mai 1964.

²⁶⁷ Jacques Périn, 30 janvier 2021.

²⁶⁸ « Au théâtre des français », rubrique Bordeaux Banlieue, *Sud-Ouest Bordeaux*, 31 Octobre 1964.

²⁶⁹ *Sud-Ouest Bordeaux*, 30 Octobre et 11 Septembre 1964.

²⁷⁰ « Le film Verts Pâturage au cinéma Le Foyer », *Le Semeur*, 19 Février 1950.

qu'il réalise avec Jean Christophe Averty, là aussi le casting est entièrement noir et les spirituals sont interprétés (en anglais) par John Littleton. La date à laquelle est diffusée cette comédie ballet est significative de l'appropriation des negro spirituals en cette décennie, puisque c'est pour le soir de Noël (le 24 Décembre 1964) que les français peuvent regarder en famille cette œuvre à thématique chrétienne. Cela marque l'appropriation des negro spirituals dans des fêtes religieuses françaises. Cette version de *Verts Pâturages* est assez bien réceptionnée dans la presse, *Sud-Ouest* évoque l'œuvre en ces termes : « *cette comédie-ballet que Claude Santelli a très heureusement tirée de la pièce de Marc Connelly* » figure « *une très libre et très directe transposition de l'Ancien Testament telle que nos frères noirs de la Louisiane l'entendent et le traduisent, à grand renfort de « negro spirituals » aussi charnellement émouvants les uns que les autres.* »²⁷¹. *Le Monde* est également mélioratif, le journaliste expose même que la version de Santelli offre un contenu moins raciste que la version originelle de Marc Connelly²⁷². Ce spectacle télévisé transmet une image très folklorique du gospel. La mise en scène met en exergue la danse, le chant choral et la ferveur religieuse.

Les concerts de John William

On le voit, les negro spirituals sont discutés, mentionnés, étudiés, adaptés par les artistes, les intellectuels et les médias français. On les trouve au programme des spectacles d'écoles de musiques locales²⁷³ et dans une production anglaise, les negro spirituals sont même ajoutés à une mise en scène d'Othello²⁷⁴. L'on note également des performances amateurs, comme au Conservatoire municipal d'Aubervilliers où les étudiants proposent un concert dans lequel est notamment chanté « Deep River »²⁷⁵. A l'image d'autres genres musicaux, l'appropriation est nette, l'année 1964 donne une nouvelle impulsion au genre dont les distributions de disques augmentent à partir de l'année 1965²⁷⁶. La maison de disque de John William ne dément pas un certain engouement, il sort deux disques de negro spirituals²⁷⁷

²⁷¹ « Esprit de Noël », *Sud-Ouest Bordeaux*, 26 décembre 1964.

²⁷² SICLIER Jacques, « La plus belle soirée de l'année à la télévision », *Le Monde*, 26 décembre 1964.

²⁷³ « Concert des Elèves de l'Ecole de Musique d'Aubervilliers », *Journal du Canton d'Aubervilliers*, 24 Avril 1964.

²⁷⁴ « Laurence Olivier dans Othello à l'Old Vic de Londres », *Le Monde*, 23 Avril 1964.

²⁷⁵ « Vif succès des élèves du conservatoire municipal », *Journal du Canton d'Aubervilliers*, 5 janvier 1964.

²⁷⁶ Un graphique commenté de l'évolution sur toute la période est disponible en Annexe 5.

²⁷⁷ John William, *Negro spirituals n°1*, 45t, Polydor, 1964. *Negro spirituals n°2*, 45t, Polydor, 1964

cette année-là dont un directement tiré se don premier concert à Pleyel en 1964²⁷⁸. Ce n'est autre que Sim Copans (c.f. 2.1) qui signe le verso de la pochette du vinyle : « *Avec ce beau disque, John William a réalisé son rêve. Sa voix chaude et virile se prête admirablement à l'interprétation des splendides chants de l'église noire des Etats-Unis qui sont réunis ici* »²⁷⁹. En l'occurrence, à partir du changement de répertoire de l'artiste, en 1963-1964, le succès et la visibilité des negro spirituals décollent. Accompagné par son manager Pierre Andrieux, John William dispose d'une occasion de jouer à la salle Pleyel puis au Théâtre des Nations en 1964 avec un répertoire de negro spirituals adapté par Jean Claude Deret²⁸⁰. Ce dernier est un scénariste, écrivain et compositeur français, il est l'auteur de la série à succès *Thierry La Fronde*, pour laquelle John William avait enregistré le générique. Le succès est presque immédiat, la médiatisation et les critiques positives sont nombreuses. A partir de ce concert, la popularisation des negro spirituals s'accélère. Le discours sur les negro spirituals se développe et renforce plusieurs caractéristiques du genre telles que l'héritage noir-américain dans les musiques modernes. Les negro spirituals sont ainsi présentés comme la genèse du jazz, du blues ou du rock. Cette caractéristique était assez peu présente dans la décennie précédente, il est fortement probable qu'elle apparaisse à ce moment car la vague française des yé-yé bat son plein. Ces liens sont ainsi souvent évoqués par les interprètes ou les médias, John William rappelle ainsi les liens entre jazz et gospel dans une interview :

« *Est-ce que vous aimez le jazz ? Est-ce que vous trouvez qu'il y a une parenté entre le jazz et le spiritual ?*

- *Oui, j'aime le jazz, de par ma race c'est normal et le jazz découle des negro spirituals car le premier negro spiritual date de 1750 et petit à petit le jazz est venu de ce negro spiritual, c'est vraiment l'origine de la musique moderne.* »²⁸¹

Le 31 mars 1965, l'émission de variété *Têtes de bois et tendres années*, présente « [l'] Histoire des origines du rock, par le professeur, le révérend John William » : « Eh bien mes enfants le Rock and Roll est plus vieux que cela, vers 1920 dans les églises du Sud des USA il y avait déjà des chorales qui chantaient des cantiques en se balançant et tapant des mains. L'un des plus grands rockeurs, Little Richard, chante d'ailleurs dans les églises américaines,

²⁷⁸ John William, *Negro spirituals*, recital Pleyel, 33t, Polydor, 1964

²⁷⁹ John William, *Negro Spirituals n°2*, Polydor, 1968.

²⁸⁰ WILLIAM, John, *op.cit.*, p.136.

²⁸¹ INA, « Interview John William au théâtre des Nations », *Journal Télévisé de 20h*, 1ere chaine, 2 Avril 1964.

alors on peut dire que ce sont les gospels et les negro spiritual qui ont préparé la voix du Rock. »²⁸²

Les deux artistes francophones exposent une deuxième caractéristique identitaire des negro spirituals, la mémoire de la condition noire. Alors que Jacqueline Barsac interviewe John William pour *le Journal de Paris* en 1967 et demande une simple traduction du terme de negro spiritual, ce dernier lui répond : « *Eh bien je crois que c'est l'expression chantée d'un peuple qui souffre* ». ²⁸³ John Littleton décrit souvent les negro spiritual comme une musique de « *son peuple* ». Invité dans *Le Jour du Seigneur* en 1965, les questions s'orientent vers l'esclavage, il expose justement la façon dont « *Go Down Moses* » est un thème de fuite pour les esclaves : « *il y avait justement l'idée d'amener des esclaves dans les bois pour les faire s'échapper et cette chanson 'Go Down Moise', était une sorte de thème, un chant d'une très grande signification [...] c'est l'histoire qui était la plus frappante, la plus triste pour moi et qui a un rapport avec les negro spirituals.* » ²⁸⁴ Aussi, les deux artistes ancrent leur répertoire dans la musique noire, pour eux, le gospel est bien une musique de la condition noire où la mémoire de l'esclavage joue un rôle majeur. Les critiques sur les prestations de John William font souvent le rapprochement avec Paul Robeson. C'est par ses caractéristiques vocales, très souvent révérees, que la comparaison s'effectue : « *John William est absolument inimitable dans les 'spirituals' qu'il interprète avec la même fervente chaleur qu'un Paul Robeson. La voix est moelleuse, bien conduite ; elle émeut.* » ²⁸⁵. Ce parallèle consacre l'artiste dans le genre, l'interprète noir-américain ayant constitué une grande figure des negro spirituals dans la première moitié du XX^e siècle. Cette image ainsi que la démarche d'adaptation des textes en langue française font de John William LE chanteur des negro spirituals français. Les documents télévisés sur l'artiste mettent cette dimension en exergue :

« *En France le negro spiritual n'est pas tellement connu et en fait, il semble que ce soit l'apanage uniquement de grands chanteurs américains, est-ce que ça vous gêne ?*

- *Eh bien justement au départ cela m'a beaucoup gêné parce que ces grands chanteurs américains sont des interprètes exceptionnels, n'est-ce pas ? Et il fallait aussi faire des traductions, or vous savez que les noirs américains chantent un peu*

²⁸² INA, *Tête de bois et tendres années*, 31 mars 1965, 1h06'.

²⁸³ « John William et les cœurs de l'île de France chantent la messe », *Journal de Paris*, 27 Octobre 1967.

²⁸⁴ INA, *Le jour du Seigneur*, 20 Juin 1965.

²⁸⁵ EMIE, Louis, « Télévision : un fantôme de plus ou de moins », *Sud-Ouest Bordeaux*, 19 avril 1965.

*dans un américain à eux, le slang, nous avons eu beaucoup de difficultés mais nous sommes arrivés toute de même à faire de très bonnes traductions de ces negro spirituals. »*²⁸⁶

Le Journal du Canton d'Aubervilliers dédie un long article à l'interprète français dont la « voix, vibrante et chaude, l'une des plus belles basses que l'on puisse entendre sur les ondes et sur les scènes, a conquis bien des auditoires au-delà de nos frontières... »²⁸⁷. En 1967, alors que John William effectue une direction de chœurs avec un ensemble d'enfants, Jacqueline Barsac réalise une interview et un reportage pour *Le Journal de Paris*, au cours de l'interview, elle le définit comme « un nouveau Paul Robeson »²⁸⁸.

Claude Sarraute, qui avait été plus que mitigée sur les performances de variété de l'artiste, semble en revanche conquise par son interprétation dans un spectacle de 1968 à la Gaité-Montparnasse. Elle souligne les qualités vocales et inscrit l'interprète comme le chanteur de negro spirituals français :

*« [...] Il est aussi "bien français". On se préoccupe peu rue de la Gaité de la clientèle étrangère ; on reste fidèle à un public d'habitues ; on cherche à varier ses plaisirs, à faire alterner de mois en mois le style rive gauche et le style cabaret, la chanson à mots et la chanson à voix. Celle-ci est représentée par John William, beau garçon antillais au visage de pleine lune, au regard voilé. La vague yé-yé l'avait roulé vers d'autres rivages. Il en ramène tout un choix de " negro spirituals " détaillés avec force et conviction. Le coffre est bon, l'organe puissant, l'ensemble plaisant. »*²⁸⁹

La majorité de la population française de l'époque ne parle pas anglais, l'adaptation des textes en français est une nécessité pour que le public ait accès au sens, ce qui dans le cas d'une musique avec un fort message spirituel est essentiel. Ces faits révèlent le même processus pour les negro spirituals que pour le rock (yé-yé), celui d'une appropriation francophone : textes en langue française, figures américaines imitées, diffusion des negro spirituals et du gospel dans des registres médiatiques et artistiques variés, conquêtes de publics divers, voire du grand public.

²⁸⁶ INA, *Journal Télévisé de 20h*, 2 Avril 1964.

²⁸⁷ « John William, une basse vibrante et chaude », *Journal du Canton d'Aubervilliers*, 4 Septembre 1964.

²⁸⁸ INA, *Le Journal de Paris*, 26 Avril 1966, 14'.

²⁸⁹ SARRAUTE, Claude, « John William », *Le Monde*, 10 Avril 1968.

Les jeunesses communistes et la musique noire

Bien qu'elles soient marginales ou superficielles, les appropriations des negro spirituals apparaissent aussi dans des environnements politiques. Si les negro spirituals ne constituent pas en soi une musique qui dénonce un système politique, ils emblématisent l'histoire de l'esclavage et peuvent de ce fait incarner des revendications, notamment dans des mouvements de luttes populaires. Ils sont par exemple utilisés par le mouvement des droits civiques de Martin Luther King dont les membres entonnent parfois ces chants lors de manifestations. De plus, une des figures de proue des luttes pour l'égalité des populations noires est le militant et chanteur Paul Robeson, proche du Parti Communiste. Ces éléments sont médiatisés en France : en 1964, deux articles portent respectivement sur Malcolm X et un de ces disciples. Ils y exposent la position de *Nation of Islam* sur les negro spirituals : les deux acteurs ciblent ces chants comme une façon de tenir les populations noires soumises aux populations blanches, elles revêtent pour eux un faux-espoir de salvation, une forme d'acceptation de la souffrance noire²⁹⁰. En 1966, la chorale de Louis Thomas Achille en association avec la ville de Lyon reçoit Martin Luther King à la Bourse du Travail de Lyon, il fait un discours sur la paix et l'égalité et chante avec la chorale, dont le chef est d'ailleurs au Festival des Arts Noirs de Dakar²⁹¹. L'attrait des communistes pour ces musiques est quant à lui éminemment politique, ce sont moins les caractéristiques esthétiques qui les intéressent que le message sous-jacent. Cela apparaît clairement dans leur traitement médiatique des negro spirituals et des musiques populaires. L'étude des rubriques discographiques de *La vie du Parti*²⁹² ou du magazine *Filles de France*²⁹³ montre un intérêt très mineur pour les negro spirituals ou le jazz et une préférence pour les chants populaires de travail ou la variété française. En 1959 et 1960, Paul Robeson est invité à la Fête de l'Humanité, l'article de *Filles de France* qui fait mention de son passage insiste bien d'avantage sur l'homme, le militant et ses actions que sur sa musique²⁹⁴. C'est aussi à des fins de s'adresser à la jeunesse que sont promus ces styles de musiques modernes. Néanmoins, en avril 1964, l'OMJA (Organisation

²⁹⁰ « La révolution noire américaine, Un grand quarteron haineux nommé Malcom X », *Sud-Ouest Bordeaux*, 12 Juin 1964.

²⁹¹ Archives Louis Thomas Achille, "Dr. Martin Luther KING Jr. – Louis Thomas ACHILLE", site *Louis Thomas Achille*, 28 novembre 2018.

²⁹² BNF, 4-JO-12688, *La vie du parti : bulletin de propagande et d'information édité par le Comité central du Parti communiste français* (1962-), Parti communiste français.

²⁹³ BNF, 4-JO-2538, *Filles de France : journal de l'Union des jeunes filles de France*, Nouvelle série, n° 1 (septembre 1944) - n° 373 (février 1963), Union des Jeunes Filles de France.

²⁹⁴ BNF, 4-JO-2538, *Filles de France : journal de l'Union des jeunes filles de France*, n°324, décembre 1959, p.12.

en Mouvement des Jeunes d'Aubervilliers)²⁹⁵ héberge un concert de la chanteuse Colette Magny dont le programme contient des negro spirituals. Compositeur-interprète française, cette dernière dispose d'un répertoire de musiques noires et de musiques populaires américaines (jazz, blues, negro spirituals, folk)²⁹⁶, elle apparaît comme une artiste particulièrement engagée pour la paix. Un peu plus tôt dans l'année, le *Journal du Canton d'Aubervilliers* s'était fait l'écho des nouvelles acquisitions musicales de la discothèque de L'OMJA²⁹⁷ : une discographie de Louis Armstrong qui comprend *The Good Book*, une compilation de negro spirituals interprétés par le trompettiste lui-même.²⁹⁸ Dans *Jeunes Ouvrières : bulletin des sections de la JOC*²⁹⁹, le traitement des musiques populaires illustre l'aspect politique. En tant que magazine à l'attention des jeunes, *Jeunes Ouvrières* s'intéresse naturellement aux musiques, mais il met le plus souvent l'accent sur la « *musique engagée* ». Entre 1963 et 1967, *Jeunes Ouvrières* se fait principalement l'écho d'artistes dont la musique porte des propos anti-racistes ou politiques. On note par exemple en 1963³⁰⁰, un article intitulé « *La lutte des travailleurs n'a pas de couleur* », en avril 1963 ils font également la revue d'un disque de Pierre Selos, un chanteur chrétien dont beaucoup de compositions parle du racisme, le même artiste est interviewé, dans le numéro de janvier 1964³⁰¹, sur les valeurs de la chanson engagée. Les rubriques et articles sur les musiques populaires portent principalement le jazz et le folk (or, ce dernier symbolise les manifestations contre la guerre du Vietnam). Néanmoins cet intérêt nécessite de détourner soigneusement la question de l'américanisation et des musiques de masses américaines. Aussi, dans un article sur la « *musique pop* »³⁰², Joan Baez est mise en avant et l'article se termine par une mise en garde sur la consommation induite par type de musique. On voit ainsi apparaître le tour de force que doit opérer le propos politique : en tant que magazine à destination de la jeunesse, il est nécessaire d'inclure des musiques associées à la culture juvénile tout en mettant l'accent sur

²⁹⁵ L'OMJA existe depuis 1945, il s'agit d'une association de jeunesse laïque ayant pour mission l'éducation et l'accès aux loisirs des jeunes de 10 à 25 ans dans les quartiers de la ville d'Aubervilliers où elle dispose de maisons de la jeunesse. Site : <http://www.omja.fr/nos-missions/>

²⁹⁶ « La chanteuse de Blues Colette Magny », *Journal du Canton d'Aubervilliers*, 10 Avril 1964.

²⁹⁷ « La discothèque de l'OMJA. AMSTRONG », *Journal du Canton d'Aubervilliers*, 24 Janvier 1964.

²⁹⁸ Ibid.

²⁹⁹ MFILM JO-41380, *Jeunes ouvrières : bulletin des sections de la JOC*, Nouvelle série, n° 1 (juillet 1927) - n° 398 (1982), Jeunes Ouvrières Chrétienne.

³⁰⁰ BNF, MFILM JO-41380, *Jeunes ouvrières : bulletin des sections de la JOC*, « La lutte des travailleurs n'a pas de couleur », N° 220, Janvier 1963 p.8-9.

³⁰¹ BNF, MFILM JO-41380, *Jeunes ouvrières : bulletin des sections de la JOC*, N° 230, Janvier 1964,

³⁰² BNF, MFILM JO-41380, *Jeunes ouvrières : bulletin des sections de la JOC*, « Musique pop », n° Spécial « Vivre, N° 239, janvier 1965, p.23.

les effets négatifs de la consommation de masse. Plusieurs dossiers sont aussi dédiés à la musique de jazz dans lesquels sont mis en exergue le rôle des negro spirituals comme genèse de la musique noire. La culture noire y est mise en opposition de la culture américaine³⁰³. En 1967, ce n'est autre que John William qui est invité à l'évènement « Paris 1967 » de Jeunesse Ouvrière Chrétienne, les negro spirituals ont un double attrait : ils sont à la fois une musique populaire proche des valeurs communistes et une musique religieuse, les negro spirituals ont donc naturellement leur place dans le mouvement. John William est invité pour la soirée de variété de l'évènement et donne une interview au bulletin pour l'occasion. Il est présenté en ces termes : « *John Williams enfant dont l'art et au service de l'amitié et désarme le racisme* »³⁰⁴. Si quelques dates et éléments clés de son parcours sont mentionnés, c'est principalement sur la question du racisme que porte l'interview avec des questions telles que « *Du fait de votre origine et de la couleur de votre peau, avez-vous eu à souffrir du racisme ?* » ou encore « *Avez-vous encore des contacts avec la communauté africaine ?* ». Sur ces éléments il exprime son expérience personnelle où il met en lumière la solidarité qu'il a pu rencontrer :

*« Le racisme, c'est une réaction d'auto-défense de ceux qui croient qu'on veut leur enlever leurs privilèges. Le problème racial existe toujours. Les Noirs aussi sont racistes. Lorsque j'étais jeune, je devais travailler dans une ferme de Charente comme requis civique rural... Le fermier n'a jamais voulu que je loge dans la ferme. Heureusement l'autre gars est venu loger avec moi dans la dépendance. Ma femme est blanche, et contrairement à tout ce que l'on peut dire sur les mariages dominos, nous venons de fêter notre quinzième anniversaire de mariage. Et nous nous aimons, qu'importe la couleur de la peau. »*³⁰⁵

Les choix artistiques du chanteur sont traités au regard du propos politique sur la couleur, ce sont donc bien moins les choix esthétiques que les choix de messages de chanson qui sont privilégiés. On lui demande ainsi comment il choisit ses chansons ou ce qu'il pense de la chanson française, à ce propos, il réverbère aussi une posture du journal sur les musiques de masse :

³⁰³ BNF, MFILM JO-41380, Jeunesse ouvrière : bulletin des sections de la JOC, « Jazz moins vingt », N°231, février 1964, p.5

³⁰⁴ BNF, MFILM JO-41380, *Jeunesse ouvrière : bulletin des sections de la JOC spécial Paris 1967*, « Paris Accueille La JOC 30 Juin au 2 Juillet 1967 », p.16.

³⁰⁵ Ibid.

« Elle est en perdition. Ce qui la tue, je crois, c'est que maintenant un auteur doit forcément être interprète et ça c'est une erreur. Je suis interprète, mais je n'ai jamais composé une chanson. Le yéyé a tout gâché. [...] Les amateurs de yéyé disent aimer le rythme, c'est faux. Ce n'est pas leur faute, on ne leur a rien appris, on leur a seulement appris du bruit, des cris. Et on a monté tout ça en épingle. On a dit que c'était la jeunesse française. Ce n'est pas vrai, il existe une autre jeunesse, celle qui étudie, celle qui travaille mais de celle-ci on n'en parle pas... »³⁰⁶

Les yé-yé apparaissent comme une musique commerciale, sans âme par opposition à une partie de la variété française et aux negro spirituals. C'est bien le propos politique dans la question musicale qui intéresse le plus les journalistes : pour Paul Robeson, ce sont ses actions militantes qui sont mises en avant, pour John William, la question du racisme ou son passé d'ouvrier. Le cas du free-jazz³⁰⁷ chez les militants communistes à bien des similitudes avec les negro spirituals : Les musiques populaires noires reflètent un idéal tiers-mondiste qui est entretenu par le Parti Communiste dans le contexte des indépendances africaines³⁰⁸. Aussi, leur perception musicale repose sur la politisation comme source de création musicale. A propos du free-jazz, Jedediah Skowler met en lumière l'analyse musicale et esthétique de ce point de vue : « La charge de révolte du musicien blanc ne peut être telle que celle du musicien noir »³⁰⁹. Cette perception se transpose tout à fait au cas des negro spirituals, d'où l'instance du journaliste de *Jeunesses Ouvrières* sur les questions raciales dans les choix artistiques de John William.

La remarque de John William à propos des yé-yé est extrêmement cinglante mais elle reflète l'ampleur et la préférence des jeunes pour le rock ou la variété française. Les sondages effectués dans *Jeunesses Ouvrières* confirme cela : la jeunesse s'intéresse bien davantage à Johnny, Françoise Hardy, Brel ou Nougaro³¹⁰. Les negro spirituals ont pourtant un public auprès des jeunesses chrétiennes, le mouvement diffuse d'autres artistes religieux³¹¹. Ces mouvements de jeunesses chrétiennes sont justement parmi les premiers réformateurs d'une

³⁰⁶ Ibid.

³⁰⁷ Sklower Jedediah, *Free jazz, la catastrophe féconde : une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)*, Paris, France, 2006, 334 p.

³⁰⁸ Ibid., p.8

³⁰⁹ Ibid, p. 173.

³¹⁰ BNF, MFILM JO-41380, *Jeunesse ouvrière : bulletin des sections de la JOC*, N°252, Avril 1966, p.15.

³¹¹ Pierre Selos, cité plus haut, est produit par Unidisc, un label de musique chrétienne.

église catholique nouvelle, qui se modernise sous Vatican II (1962-1965). Elle permet alors l'appropriation des negro spirituals comme musique religieuse.

3.3. 1964-1967, les negro spirituals et le gospel à l'église

L'appropriation des negro spirituals et du gospel dans les églises françaises revêt un phénomène d'importance dans le transfert culturel de ces musiques : ce sont des musiques religieuses aux Etats-Unis, elles deviennent des musiques religieuses en France et passent par la même du monde protestant au monde catholique. C'est même d'abord par une appropriation catholique que les negro spirituals et le gospel deviennent des musiques proprement religieuses en France, avant de revenir dans les milieux protestants – et notamment évangéliques - dans les années 1980. Le passage de ces musiques à l'église est donc fondamental dans leur histoire française. Ce phénomène contre-intuitif prend en réalité tout son sens au regard du contexte, cette implantation des negro spirituals et du gospel s'opère à la faveur du Concile Vatican II : le mouvement de modernisation de l'Eglise catholique s'opère pile au moment de l'essor de ces musiques. Cette appropriation religieuse à des conséquences majeures sur ces musiques en France, c'est désormais la musique du public et des réseaux catholiques aussi bien en termes de production que de réception. Les deux artistes français proposent davantage de compositions nouvelles, modernes, en français, les concerts s'organisent par le biais des réseaux religieux et la discographie passe elle-aussi par des labels chrétiens.

En Europe, le milieu des années 1960 est traversé par une crise religieuse dont les causes et les conséquences sont encore débattues par les historiens. Dès la fin des années 1950, le catholicisme français est touché par une nette baisse de la pratique culturelle et des engagements sacerdotaux. Des acteurs de l'Eglise catholique comme Fernand Boulard, prêtre et sociologue commencent à s'intéresser dans les années 1940 à l'étude statistique de la pratique religieuse. Ce dernier établit une carte qui catégorise les régions françaises par leur taux de pratique dont les critères sont la participation à la messe dominicale, aux fêtes catholiques et les mariages et baptêmes³¹². Cette étude révèle que près de 60% du pays connaît un fort taux de déchristianisation (soit moins de 15% de pratique). Sur la période 1955-1965, les données révèlent une image globalement similaire. Parallèlement, de nombreux catholiques et membres du clergé français sont favorables à une réforme de l'institution, en 1959, des lecteurs de Témoignage chrétien réclament « une église simple,

³¹² CUCHET, Guillaume, *Comment notre monde a cessé d'être chrétien : anatomie d'un effondrement*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p.44

mieux organisée et moins centralisée par rapport à Rome »³¹³. Le besoin de redéfinition du rôle des laïcs dans la communauté et le souhait d'entreprendre des pratiques œcuméniques se fait également jour alors que les jeunes chrétiennes, notamment Jeunesse Etudiante Chrétienne et Jeunesse Ouvrière Chrétienne sont traversées par un engagement politique et des idées réformistes qui contestent l'église conservatrice³¹⁴. Le Vatican amorce le Concile en 1959, au cours des deux ans de préparation – qui donnent lieu à la tenue du concile entre 1961 et 1964 – le clergé français est largement présent. Deux orientations majeures sont prises concernant les pratiques cultuelles : favoriser les pratiques œcuméniques et améliorer la participation active des fidèles lors des messes³¹⁵. Dans ce cadre, la partie liturgique de la réforme de Vatican II, *de sacra liturgia*, joue un rôle fondamental dans le cas qui nous occupe. L'intégration des langues vernaculaires dans les cultes est recommandée, ce qui donne très rapidement lieu à des adaptations musicales en français au détriment du chant grégorien. Si le contenu du Concile est peu contesté sur le moment, la diversité des interprétations et l'importance de pratiques nouvelles et modernes s'inspirant du monde profane provoque rapidement des débats. L'église se divise entre catholiques conservateurs et catholiques progressistes. Les initiatives françaises sont d'autant plus importantes que le Concile est vécu par beaucoup comme une libération des contraintes romaines³¹⁶. Dans ce contexte, la place des negro spirituals et du gospel francophone est toute trouvée.

Les negro spirituals et la pastorale catholique

L'intérêt des religieux pour les negro spirituals ne date pas de la période conciliaire (1962-1965) ou post-conciliaire (1964-1967). Dès 1948, *La Maison Dieu*, un cahier de pastorale liturgique progressiste, mentionne les negro spirituals dans une enquête sur le chant religieux³¹⁷ ; En 1957, les Editions du cerf (dont dépend la revue) publient un livret de negro spirituals traduits et harmonisés « *qui ont moins cherché l'adaptation au public ou à des chœurs exercés, que la fidélité à l'original* »³¹⁸. En 1963, la Maison Dieu organise une soirée musicale de la chanson chrétienne où est invité John Littleton : « *Venu du pays des negro-spirituals, John Littleton est l'interprète idéal des chansons bibliques que Michel Prophette*

³¹³ Hilaire Yves-Marie et alii, *Histoire religieuse de la France contemporaine*, t.3, 1930-1980, Toulouse, France : Privat, 1988, p.265.

³¹⁴ Ibid., p.265.

³¹⁵ Ibid.

³¹⁶ Ibid., p.289.

³¹⁷ Gallica, « Enquête sur le chant religieux », *La Maison Dieu*, n°13, 1^{ER} trimestre 1948 (janvier-mars 1948), p.95.

³¹⁸ Gallica, *La Maison Dieu*, n°49, 1^{er} trimestre 1957 (janvier mars 1957), p.189.

écrivit d'après les textes de l'Ecclésiaste, et de bien d'autres ». L'article consacre également une partie à studio SM³¹⁹, label de musique chrétienne qui produit John Littleton. Au cours de la même période, la revue *Etudes*³²⁰ s'intéresse aussi aux negro spirituals. Editée et dirigée par la Compagnie de Jésus, la revue est centrée sur des thématiques culturelles et religieuses. Elle dédie un dossier à « la culture négro-américaine » dans lequel elle qualifie les negro spirituals de « joyaux de la culture mondiale »³²¹. L'émission télévisée, le *Jour du Seigneur* participe également activement à la promotion de ce genre, ils rediffusent en 1955 une messe télévisée dans laquelle est interprété *We shall overcome* de Charles Albert Tindley³²². L'intérêt de l'Eglise catholique pour la liturgie ne date pas de Vatican II. Dans les années 1950, Pie XII souhaite promouvoir la musique liturgique, il publie donc une encyclique en décembre 1955 intitulée *Musicae sacrae disciplina*. Dans ce contexte se tient le Congrès International de musique sacrée en juillet 1957 dont le but est de proposer des pistes de réflexion sur la variété et le rôle de la musique sacrée. Dans ce congrès, intervient Louis Thomas Achille sur les negro spirituals³²³. Dès le début de sa conférence, il met en avant l'aspect populaire de cette musique : « Populaire, elle l'est aussi, puisque la foule entière des fidèles participe à leur exécution. »³²⁴ Les questionnements de Louis Thomas Achille s'inscrivent dans une culture d'église ouverte sur l'Afrique et insiste sur les modalités de création d'un art liturgique propre à chaque civilisation :

« En premier lieu, pourquoi l'évangélisation catholique des mêmes Africains transplantés en Amérique ou, plus particulièrement aux Antilles françaises ou espagnoles, n'a donné pratiquement naissance à aucun chant rappelant ces negro spirituals ? En second lieu, quelles sont les conditions favorables à la naissance du Negro spiritual américain qui ne se reproduisent pas en Afrique Noire Française ? »

³¹⁹ SM tient pour Simone et Maurice Robereaux, fondateurs du label Editions Studio SM (1954), repris en 1966 par AFD Bayard Musique.

³²⁰ Fondée en 1856 par deux jésuites, la revue est d'abord dédiée à la théologie, elle s'ouvre à partir du milieu du XXe siècle à la culture en général. Depuis 2000, elle dépend du groupe Bayard Presse. Site : <https://www.revue-etudes.com/la-revue-et-son-histoire>

³²¹ Gallica, « Les cultures negro africaines », *Etudes*, t.293, janvier 1957, p.379.

³²² INA, *Le Jour du Seigneur*, 1 janvier 1955.

³²³ BNF, 8-V-66163 (1957), ACHILLE, Louis Thomas, « Les negro spirituals, musique populaire sacrée » dans *Actes du 3e Congrès international de musique sacrée, Paris, 1er-8 juillet 1957. Perspectives de la musique sacrée à la lumière de l'encyclique "Musicae sacrae disciplina"*, Paris : Édition du Congrès (impr. Letouzey et Ané), ed. 1959, p.530.

³²⁴ Ibid.

Enfin, quelles conditions favorisent déjà ou peuvent favoriser, dans cette même Afrique, l'éclosion d'une musique populaire sacrée de style indigène ? »³²⁵

L'auteur propose un exposé détaillé de cette musique et de ses origines. Dans la première partie, il présente notamment ces chants et leurs fonctions religieuses en différents groupes : « *les chants de catéchèse visant à l'enseignement de l'histoire du peuple de Dieu* »³²⁶ ; « *Le second groupe concerne la vie de l'âme chrétienne qui [...] sait toujours transcender et se poser en face de la tyrannie du Mal et du Péché, celui d'autres certes, mais surtout le sien propre* »³²⁷ ; « *la troisième forme d'inspiration appartient à la vie communautaire. Le chrétien noir, esclave ou non, s'intéresse rarement à sa seule destinée personnelle. [...] de même s'affirme fréquemment la communauté inséparable des vivants et des morts* »³²⁸. Il met ensuite l'accent sur l'authenticité religieuse de ces chants, dans tous « *on retrouve quelques traits communs : une appréhension toujours juste, quoique partielle, du message biblique et chrétien, une simplicité bouleversante ou réaliste, toujours surnaturelle et jamais sacrilège dans l'expression religieuse [...] dans une atmosphère de joie qui triomphe toujours de la tristesse, issue du Mal et du Péché !* »³²⁹. Puis il met en garde dans une troisième partie sur une forme d'assimilation des traditions occidentales en Afrique. Il argumente que les negro spirituals étant nés spontanément, les œuvres de missions doivent moins européaniser les traditions africaines qu'africaniser le catholicisme³³⁰. De cette posture seule pourrait naître une liturgie propre à ces civilisations. La présentation de Louis T. Achille illustre bien le contexte de modernisation et de rapprochement de l'Eglise catholique avec la tradition populaire. Elle expose aussi les fonctions que peuvent occuper les negro spirituals dans le contexte de Vatican II : un des axes majeurs de ce Concile porte sur la participation active des fidèles, les negro spirituals ont l'avantage de la solliciter immédiatement et directement. Les negro spirituals sont également une musique propre à éduquer la jeunesse, facilement pratiquée comme chant a capella, ils s'adaptent parfaitement à des activités de veillées ou de randonnées, largement usités par les mouvements de jeunes chrétiens : on les trouve mentionnés dans la revue des jeunes salutistes en 1950, *Le porteur de flambeau*. Il est proposé dans les activités du semestre un temps de chant avec en exemple des negro

³²⁵ Ibid., p.531.

³²⁶ Ibid., p.531.

³²⁷ Ibid., p. 532.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ Ibid., p.535-536.

spirituals³³¹, ils font également la promotion dans une revue de disque en 1957 d'un album des Compagnons du Jourdain intitulé *About Jesus*³³².

Dans l'analyse des causes décrochage des pratiques cultuelles, plusieurs éléments sont identifiés : l'ennui des fidèles, la distance entre le message et les fidèles et le décrochage des jeunes (que la culture juvénile et ses musiques éloignent du giron de l'église). Les negro spirituals et le gospel semblent répondre à ces problèmes, ils constituent des musiques qui engagent traditionnellement toute l'assemblée dans leur pratique (*le call and response* par exemple). Ce sont aussi des musiques plus rapides, plus dynamiques sur le plan mélodique et rythmique que le chant grégorien. Surtout, ces deux musiques sont perçues comme des musiques modernes donc des musiques appréciées des jeunes. Elles ont en outre l'avantage d'être religieuses, de proposer un message non subversif - contrairement au yéyé par exemple – et même un support de spiritualité pour les jeunes. Elles apparaissent alors comme une force d'attraction potentielle des jeunes à l'église. Une anecdote que raconte John Littleton dans son autobiographie atteste de cet aspect. Alors qu'il sort d'un concert dans un casino, des jeunes l'interpellent :

« Ils m'ont demandé si j'étais à l'aise dans les casinos pour exprimer la valeur des spirituals, et ils m'apprirent qu'ils souhaitaient eux aussi, une musique de résonnance spirituelle en langue française, qui corresponde aux chants que j'interprétais, pour avoir la possibilité de les chanter dans les églises où ils n'avaient plus du tout envie d'aller »³³³

Le gospel à l'église, un tremplin risqué

De 1965 à 1967, le phénomène prend une ampleur plus large. La scène française est rapidement sollicitée du fait de sa popularité et de l'opportunité qu'elle offre de proposer des chants adaptés en français s'inscrivant pleinement dans la réforme liturgique. Un acteur devient le trait d'union quasi systématique entre les musiques modernes et l'église, il s'agit de Guy de Fatto. Contrebassiste de formation, Guy de Fatto passe une majeure partie de sa jeunesse au centre des milieux de jazz, il est ordonné à la fin des années 1950, à 29 ans et

³³¹ Gallica, « Programme semestriel », *Le porteur de Flambeau*, n°239, Mai 1950, p.108.

³³² Gallica, « Echos et Nouvelles », *Le porteur de Flambeau*, n°290, Mars-Avril 1957, p.23

³³³ LITTLETON, John, Pierre Jacob, et Anne-Marie Fabre. *Chanter l'amour, crier l'espoir*. Paris, France : Éditions Cana, 1982, pp.23-24.

occupe très rapidement la charge d'Aumonier des artistes³³⁴. Il effectue ainsi la production, la composition ou les arrangements musicaux d'au moins 17 albums et single de musique religieuse principalement à destination des jeunes. Il est également l'initiateur de plusieurs événements religieux de gospel ou de negro spirituals et collabore à plusieurs reprises avec John William et John Littleton. Il organise la collaboration de John William avec le Chœur d'Ile de France, ainsi qu'une tournée en URSS en 1967 où le répertoire est essentiellement gospel. John Littleton effectue, par exemple, trois concerts avec le Chœur des petits chanteurs de la croix St Laurent, les 28 novembre 1966, 24 décembre 1966 et 14 mars 1967³³⁵. John Littleton se produit à l'Eglise du Sacré Cœur le 8 novembre 1969 et le 14 Juin 1969 à l'Eglise Saint Delphin pour la région bordelaise³³⁶, il est également invité le 28 Mars 1969 chez les dominicains de Toulouse³³⁷. Les médias diffusent largement ces récitals. *Le Journal de Paris* interview les trois participants des concerts de 1966-1967, le chœur, John Littleton et le prêtre. Dans *Sud-ouest*, la promotion du récital du 14 juin est présentée ainsi :

« Au lieu de quoi, ce fils d'un pasteur baptiste de la Louisiane entretient la tradition du "Gospel" qui a bercé son enfance. [...] Sa voix de basse profonde, au timbre chaud, à la souplesse étonnante, sert avec la même ferveur des cantiques, des chants bibliques ou toute forme de musique sacrée. [...] Un concert de John Littleton, c'est donc un peu un panorama du chant religieux, sous ses formes les plus authentiques »³³⁸.

Les émissions télévisées participent aussi directement à cette image du gospel. En 1969, *Vingt Minutes avec...* reçoit pour le 31 décembre une prestation de gospel et de jazz. Menée par John William, vingt minutes d'émission sont consacrées à l'interprétation de negro spirituals. Le spectacle est présenté comme un spectacle de célébration de la période de Noël³³⁹. L'industrie du disque confirme cette tendance, le label Studio SM, spécialisé en musique religieuse, voit ses productions augmenter massivement entre 1950 et 1970 (29 disques sortis

³³⁴ Tournes-Fortin Ludovic, « La culture de masse à l'église ? : L'introduction avortée de la musique noire américaine dans la liturgie catholique française (1960-1970) », in Quéniart Jean (dir.), *Le chant, acteur de l'histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 265-278, <http://books.openedition.org/pur/48036>.

³³⁵ Europresse, « Bordeaux Banlieue », *Sud-Ouest Bordeaux*, 28 Novembre 1966, 24 Décembre 1966 et 14 Mars 1967.

³³⁶ Europresse, « Bordeaux Banlieue », 8 Novembre 1969, 14 Juin 1969.

³³⁷ « Les dominicains de Toulouse ont fait appel à Jean-Louis Barrault », *Le Monde*, 22 Mars 1968.

³³⁸ Europresse, « John Littleton ou la tradition du gospel », *Sud-Ouest Bordeaux*, 12 Juin 1969.

³³⁹ INA, *Vingt minutes avec...*, 31 Décembre 1969.

entre 1950 et 1959, 48 entre 1960 et 1969 à 222 entre 1970 et 1979)³⁴⁰. Le label *Unidisc* sort aussi des nouveautés dont deux compilations produites et composées par le père Guy de Fatto, *Jazz pour Dieu* en 1966³⁴¹ puis un deuxième volume intitulé *Réssucité*³⁴². Les compositions sont effectuées à partir de textes bibliques et de *gospel songs* accompagnés d'un orchestre jazz, d'un orgue et de chœurs. Sur l'album de 1966 figure notamment la participation d'une star du jazz, Bill Coleman. Un article du *Monde* de 1968 portant sur la sortie du second album en expose bien l'objectif :

« Sous le titre "*Jazz pour Dieu*", le Père Guy de Fatto lançait, il y a quelque temps, le premier microsillon grand format consacré à cette nouvelle forme de musique d'église qui puise son inspiration aux sources mêmes du jazz authentique, dans les *Gospel Songs*. Il avait compris que toute une jeunesse nourrie de rythmes pouvait faire éclater autre chose qu'une joie profane, à la faveur de ces musiques du siècle. Pourquoi, comme les Noirs, ne pas chercher là un aliment à la prière plus adapté à notre temps ? »³⁴³.

Néanmoins, dès 1964, les contestations à ce type d'initiatives modernes naissent au sein des catholiques, d'autant que ces initiatives s'opèrent au détriment du latin et du chant grégorien. Ces activités et messes modernes s'apparentent pour ces associations à un dévoiement de la tradition catholique romaine. Le fer de lance de cette communauté catholique conservatrice est l'association *Una Voce*. Fondée en 1964, elle publie un bulletin à l'attention de ces adhérents³⁴⁴. L'association a pour objet « *la sauvegarde conformément aux directives pontificales et épiscopales de langue latine et du chant grégorien dans l'église catholique romaine* », elle tient même à jour une liste des églises où « *il sera encore possible d'entendre une messe selon notre besoin* »³⁴⁵ soit en latin. L'association insiste ainsi sur le fait que les textes du Concile n'ont pas pour but de substituer la langue vernaculaire au latin mais simplement de l'introduire : « *On dénature ses intentions si l'on néglige de parti pris les textes qui favorisent le latin et le grec dorien pour ne retenir seulement sous prétexte qu'il*

³⁴⁰ Discogs, données recueillies sur les années 1956 à 1980 à partir de la référence « Editions Studio SM ».

³⁴¹ Discogs, *Bill Coleman & Jef Gilson, Son Orchestre Et Ses Choeurs – Jazz Pour Dieu*, Unidisc, 1966.

³⁴² Discogs, *Christiane Oriol & Joël Holmes & Les Happy Cookies Limited & Les Bardanes – Réssucité Jazz Pour Dieu Vol 2*, Select, 1968.

³⁴³ « *Jazz pour Dieu* », *Le Monde*, 12 Avril 1968.

³⁴⁴ BNF, 4-JO-19645, *Una Voce* (1964-).

³⁴⁵ BNF, 4-JO-19645, *Una Voce* (1964-), circulaire n° 1, décembre 1964, p.1.

représente une nouvelle orientation ceux qui permettent les langues nationales et les chants populaires »³⁴⁶. Dans la foulée une association des chœurs et des organismes liturgiques sacrés pour « l'application loyale est complète De la Constitution conciliaire dans l'utilisation du répertoire monodique et polyphonique »³⁴⁷. Cette dernière souhaite également instaurer la création d'un répertoire de qualité en langue française. L'on voit aisément la façon dont la définition d'un répertoire monodique et polyphonique va de fait à l'encontre des negro spirituals dont les caractéristiques sont plutôt hétérophoniques. C'est bien davantage sur l'interprétation des textes du Concile que sur le Concile lui-même que se cristallise un débat entre catholiques conservateurs et proches de la tradition romaine et catholiques progressistes. L'association *Una Voce* propose ainsi régulièrement des articles sur les expériences modernes ou la musique de masse à l'église. L'argument d'opposition principal repose sur le manque d'authenticité des traductions françaises de chants liturgiques (qui se double aussi d'un argument esthétique sur lequel nous reviendrons). Mais aussi sur la dénonciation d'une trop grande proximité avec des musiques profanes au contenu subversif : « *les essais de composition actuels ne rendent pas un son d'authenticité réelle* »³⁴⁸ ; dans ce même bulletin, s'ils admettent l'attrait de ces pratiques, ils les dénoncent vivement : « *Il n'est pas invraisemblable qu'au point de vue de l'efficacité la guitare électrique et le costume religieux qui s'exhibent dans les cabarets aient fait une concurrence édifiante aux yé-yé* »³⁴⁹. Le débat dépasse le cadre des revues et médias chrétiens, en décembre 1966, *Le Monde* s'en fait le relai. A propos d'une messe latine accompagnée d'un concert symphonique de chant grégorien, le journaliste écrit :

« *Mais comment aussi y reconnaître la prière de l'Église après le concile, de cette Église sortie de son ghetto et plongée, non sans anxiété, " dans le monde de ce temps " ? [...] Bien qu'écrite dans un esprit liturgique, cette musique n'est pas destinée à être chantée par l'assemblée des fidèles, mais seulement par une chorale accompagnée à l'orgue, ou, au concert dans sa version orchestrale. [...].* »³⁵⁰

Le 26 décembre 1966, *Le Monde* transmet la réponse d'un lecteur qui soutient les pratiques latines. Il expose qu'il continue lui-même à se rendre à une messe grégorienne avec ses

³⁴⁶ BNF, 4-JO-19645, *Una Voce* (1964-), circulaire n°4, mai-juin 1965, p.1.

³⁴⁷ BNF, 4-JO-19645, *Una Voce* (1964-), circulaire n° 3, avril 1965, p.2.

³⁴⁸ « Informations », *Una Voce*, Circulaire n°7, janvier-février 1966, p.2

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ H.H, « La messe latine de Duruflé », *Le Monde*, 21 Décembre 1966

enfants s'éloignant ainsi : « [...] de ces messes ânonnées en français, sous la direction jacassante de vicaires à vocation d'adjutant. »³⁵¹. C'est enfin le chef d'orchestre Maurice Duruflé qui répond lui-même sur la beauté du latin en musique et l'aspect profane du français : « J'oserai même dire que cette résonance est bien plus proche du sens religieux que ne l'est la langue française, qui, par son accentuation plus lourde, sa déclamation plus sèche, est plus naturellement portée vers la musique profane. »³⁵². On observe la vivacité du débat dont les termes portent bien sur les adaptations françaises et la place du profane. Les attaques sont particulièrement vives face à un type d'événement emblématique de l'action de Guy de Fatto au cours de la période, ce sont les veillées évangéliques aussi appelées « *gospel night* ». En 1967, Guy De Fatto présente une « *gospel night* » à Saint Etienne du Mont, télétransmise par *Le Jour du Seigneur*³⁵³. C'est une célébration religieuse qui comprend nombre des éléments de la liturgie catholique (lectures bibliques, chants de louange ou de prière, prêche par un membre de l'église catholique) mais elle reste officiellement un « *spectacle* » et non une messe. Ce sont des « *liturgies d'acheminements* » qui visent non seulement le public croyant mais également un public profane qui pourrait ainsi « *retrouver la voie de la prière* » grâce à ce type d'évènements³⁵⁴. Les extraits de la célébration sont précédés d'une longue présentation par le père de Fatto (près de quatorze minutes d'émission) qui insiste sur le fait que l'Eglise catholique est consciente du changement et vigilante face aux éventuelles contestations. Le prêtre s'efforce en effet de préparer les téléspectateurs au mieux, il commence d'ailleurs son introduction de la façon suivante : « *Vous allez voir des extraits d'un spectacle religieux qui a été donné à St Etienne du Mont et qui certainement vous déconcertera* »³⁵⁵. Il explique d'abord en détails la démarche à l'origine de cette soirée et insiste sur la dimension novatrice (les termes « *essais* » et « *recherche* » sont employés à plusieurs reprises), puis il présente le déroulement de l'évènement et ses participants. Il ne manque pas de rappeler que cette action s'ancre dans les prescriptions de l'Église, « *comme Vatican II nous le demande* », tout en insistant sur la démarche expérimentale : « *Je ne veux pas dire qu'il faut mettre le jazz à l'église, ça il faut voir [...] Ce que nous avons fait à St Etienne du Mont, je ne veux pas dire qu'il faut le répéter, je n'en sais rien, faut voir, faut*

³⁵¹ H.H, « A propos de la messe de Duruflé », *Le Monde*, 26 décembre 1966.

³⁵² H.H, « Une lettre de Maurice Duruflé " Pourquoi je n'écrirai pas de messe en français " », *Le Monde*, 26 décembre 1966.

³⁵³ INA, *Le Jour du Seigneur*, 1^{er} Janvier 1967.

³⁵⁴ TOURNÈS-FORTIN, Ludovic, *art.cit.*

³⁵⁵ INA, « Gospel night », *Le jour du Seigneur*, 1^{er} Janvier 1967.

chercher, avec mes supérieurs, avec les spécialistes avec les laïcs aussi. »³⁵⁶. Concernant les acteurs artistiques, il précise presque chaque profil et énumère pendant près de deux minutes la totalité des races, religions et nationalités présentes. Outre une certaine prudence, l'énumération permet aussi au prêtre de mettre en exergue un des objectifs de ce type de spectacle, la réunion de tous autour de la Bible :

*« Ils ont voulu essayer de montrer qu'ils ont pu travailler ensemble malgré toute ces différences de race de religion de nationalité. Ils ont aussi voulu montrer par leur art qu'ils sont désireux de vivre dans la paix. Et ce qui est formidable, c'est qu'ils ont tous accepté de s'exprimer par leur art mais avec la Bible. »*³⁵⁷.

Le gospel sert ainsi l'œuvre de rassemblement : *« l'art est quelque chose de spirituel et même pour les incroyants, il y a sûrement une approche du spirituel avec un grand S majuscule »*³⁵⁸. Du fait de son inscription dans la musique de masse et d'une dimension spirituelle qui peut dépasser le message chrétien, le gospel et les negro spiritual suscitent de l'engouement chez un public athée ou agnostique. Enfin, la volonté d'adaptation est marquée puisque le chef d'orchestre de la soirée, Joseph Glissant, est un prêtre catholique noir-américain qui a tenté d'effectuer un arrangement entre chant grégorien et *« cette musique typique des noirs-américain »*³⁵⁹. En effet, bien que le père Guy de Fatto souhaite intégrer de la musique noire à l'église, il organise les événements de façon à ce qu'ils ne soient pas trop éloignés des traditions françaises, en témoigne l'adaptation esthétique du gospel vers le chant grégorien. Dans *Le Magazine du Dimanche*, John Littleton est souvent interrogé sur la place des negro spirituals à la messe et leur légitimité religieuse. Il rappelle que ce sont des *« prières »* et il s'efforce de distinguer celles-ci des musiques profanes et insiste souvent sur leur aspect authentique et proche des textes bibliques³⁶⁰. La prudence de Guy de Fatto et les discours de Littleton marquent les enjeux du contexte religieux : l'on voit bien qu'au travers de la question musicale se déroule en réalité le débat sur la légitimité du gospel comme musique religieuse.

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ Ibid.

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ INA, « Spirituals », *Le Jour du Seigneur*, 28 Mai 1972.

S'il y a des oppositions à cette appropriation, les negro spirituals et le gospel connaissent malgré tout un très fort succès dans la communauté catholique – et laïque – par ce biais. Ces activités du milieu des années 1960 sont surtout décisives pour l'histoire du gospel et des negro spirituals en France puisqu'elles suscitent un tournant pour les artistes : à partir de 1967, ils décident tous deux de s'ancrer pleinement dans une pratique de tournées d'église, plus proche du public chrétien et plus à distance de l'industrie musicale.

Chapitre 4 : 1967-1980, le gospel français du déclin à la redécouverte

A partir de 1967, John William et John Littleton privilégient tous deux les récitals dans les églises. Les expériences que les deux artistes ont effectuées avec Guy de Fatto entre 1964 et 1967 ont pu participer à ce choix. Ils connaissent un fort succès via ces tournées et témoignent être plus en adéquation avec leurs valeurs. Cette intégration dans la musique religieuse a un fort impact : c'est ce qui favorise le transfert culturel des negro spirituals et du gospel en France en renouant avec une caractéristique centrale de ces musiques – leur fonction religieuse – mais c'est paradoxalement ce qui participe au déclin du genre. Puisqu'ils s'inscrivent majoritairement dans le genre des musiques religieuses, lorsque l'église catholique referme ses portes et que la société se déchristianise, ils perdent leur public. La complexité du déclin de ces musiques réside bien dans le fait que c'est au moment où elles sont encore très populaires que les facteurs de sa chute s'amorcent. Au milieu des années 1970, l'arrivée de la soul renouvelle l'intérêt pour le gospel, les deux artistes sont connus, invités dans des émissions de variétés musicales dédiées aux negro spirituals et au gospel et les journalistes ne les présentent plus. Pourtant, au milieu des années 1970, les oppositions aux messes modernes se font plus fortes alors que ces activités n'ont pas permis d'endiguer le problème de la déchristianisation française. L'église catholique fait machine arrière en restreignant les possibilités d'adaptation des rites. Peu à peu, le public catholique des deux artistes se restreint alors même que leur musique n'est pas parvenue à convaincre la jeunesse. De plus, la concurrence avec des musiques noires plus modernes – comme la soul – freine le développement des negro spirituals et du gospel. Enfin, les représentations raciales sur les negro spirituals et le gospel rendent le genre de plus en plus étranger dans un système assimilé où ce qui n'est pas occidental, n'est pas français. Ces mêmes représentations nourrissent les oppositions catholiques en transmettant une vision profane et sensuelle de ces musiques. La décennie 1970 est celle d'une musique qui ne trouve plus son identité, trop subversive pour les uns, pas assez pour les autres.

4.1. La scène française, une scène religieuse

Dans les interviews comme dans les autobiographies, John William et John Littleton expliquent leur tournant de carrière vers les negro spirituals comme « un retour aux sources ». A partir de 1967, les deux interprètes font le choix de défendre une image plus authentique de leur musique. Ce sont à la fois des raisons pragmatiques (visibilité, production, public)

comme des raisons humaines qui poussent les deux artistes à s'inscrire plus fortement dans une pratique locale et religieuse de leur musique. En premier lieu, les expériences entamées avec Guy de Fatto ont pu mettre le pied à l'étrier des deux artistes, il est fort probable que ces expériences positives soient conjointes avec un ras-le-bol du show business (ce qu'exprime John William dans les interviews), les tournées dans les églises permettant alors aux artistes de remettre du sens sur leur musique. Lors des tournées, John William et John Littleton souhaitent transmettre un message, entre deux chants, ils interviennent sur les thèmes ou l'histoire des spirituals et du gospel³⁶¹. A cela, des raisons pragmatiques s'ajoutent : la période post-conciliaire favorise la naissance et le développement de labels de musique chrétiennes comme Unidisc ou Studio SM. Le genre de la musique religieuse s'élargit et s'ouvre sur des musiques religieuses internationales³⁶². Si l'inscription des deux artistes dans le genre de la musique religieuse ne semble pas un choix explicite, les décisions qu'ils opèrent au cours de cette période (le fait de tourner dans les églises, de s'éloigner quelque peu du vedettariat et de travailler avec des labels de musique religieuse) entérine leur inscription dans ce genre. Revenir sur le parcours des artistes permet de mieux comprendre leur nouvelle démarche et les conséquences sur l'évolution des negro spirituals et du gospel en France.

Le retour aux sources des deux chanteurs

L'origine et le parcours de chacun des deux artistes éclaire le sens et la définition – parfois divergents – de leur musique. John William trouve l'origine de sa vocation dans des expériences traumatiques. Le chant, la foi, les negro spirituals tiennent une place salvatrice, une dimension résiliente qui jalonne son expérience des camps de prisonniers puis son retour à la vie civile. Dans son récit, il situe précisément la naissance de sa vocation au moment de son emprisonnement où dans cette atmosphère obscure, le chant apparaît comme une lumière et une promesse. Lorsqu'il fait cette découverte, il est emprisonné à Moulins après avoir couvert un acte de résistance dans une usine de Montluçon en mars 1944. Un soir, dans la cellule où ils sont enfermés à plusieurs, un camarade leur propose un tour de chant :

« La découverte qui devait changer toute ma vie et me donner plus tard, d'énormes satisfactions, je la fis un soir dans l'obscurité du cachot. Alors que nous étions en plein spleen, l'un de nous, Pierre, proposa que chacun chante une chanson pour rompre le

³⁶¹ Maya Huss, 12 Mars 2020.

³⁶² Par exemple, au cours de la gospel night organisé par Guy de Fatto en 1967, des chants hébreux sont aussi proposés, les labels chrétiens produisent également des artistes comme Jo Apeksimas. Ce chanteur français d'origine grecque connaît un fort succès dans les années 1970 en proposant des musiques chrétiennes folk pour la messe.

silence qui nous prenait aux tripes. Quand mon tour arriva je rassemblai mon courage pour fredonner l'air des Bateliers de la Volga. Mal assurée au début, ma voix, petit-à-petit s'affermir, puis s'amplifia. A mon grand étonnement, j'eus pour la première fois, le sentiment d'un dédoublement. Je sortais de moi-même. Lorsque j'eus terminé, je découvris que je n'étais pas seul à être stupéfait par la puissance de cette voix qui avait résonné dans la cellule. [...] La révélation de ce talent que j'ignorais attisa en moi le désir de vaincre cette atmosphère d'angoisse et de mort. »³⁶³

Cette dernière phrase met bien l'emphase sur la portée salvatrice du chant, mais la foi tient également une grande place dans son parcours, l'on constate que lorsqu'il fait mention de sa foi, les descriptions de violence et de désespoir s'estompent. La foi apparaît tout comme le chant, un espoir auquel se raccrocher : « *Le matin, un prêtre prisonnier, comme nous, nous reconfortait avec des paroles de l'Évangile* »³⁶⁴; « *En même temps, je m'adressais au Seigneur de toute mon âme* » « *Un matin, ce fut mon tour. Ils n'avaient pas oublié que j'étais un des derniers à avoir travaillé sur les appareils piégés. Je subis un interrogatoire musclé. Je ne veux pas décrire le raffinement sadique des méthodes nazies. Si j'ai tenu, c'est en raison de ma foi.* »³⁶⁵. Lorsqu'il retourne à la vie civile en juillet 1945, il est atteint d'un syndrome post-traumatique et ne veut pas retourner à son métier d'ouvrier qui lui rappelle trop le travail forcé. Au cours de cette période, la pratique du chant et les negro spirituals apparaissent comme une évidence : « *Ma timidité et ma fragilité mentale me firent attendre encore deux ans avant que je ne suive les conseils [de reprendre le chant] de mes compagnons de captivité. J'écoutais la radio. Paul Robson et Marian Anderson, les negro spirituals me bouleversaient et me tiraient des larmes.* »³⁶⁶. Dans les negro spirituals, John William retrouvait en effet une expression chantée de son expérience qui parle de foi, de souffrance et d'espoir. Cette dichotomie de souffrance et d'espoir est très spécifique aux negro spirituals qui rend cette musique résiliente : de la violence et de la souffrance d'un traumatisme naît non seulement une œuvre esthétique qui la sublime mais aussi un espoir de survie. Enfin, lorsqu'à partir de 1963, John William décide de ne faire que des negro spirituals, c'est à la suite d'un voyage en Côte d'Ivoire où il exprime avoir renoué avec ses racines³⁶⁷. Dans l'entretien, Maya Huss confirme le lien que son père entretient avec l'histoire de la condition noire : « *Il écoutait déjà Marian Anderson, Paul Robson, il était très touché par leurs voix* », Maya Huss explique

³⁶³ WILLIAM, John, *Si toi aussi tu m'abandonnes*, Paris, les Éditions du Cerf, 1990, p.71.

³⁶⁴ Ibid., p.4.

³⁶⁵ Ibid., p.70

³⁶⁶ Ibid., p.107-108

³⁶⁷ Ibid. p.142.

qu'il était aussi touché par les thématique du gospel, et qu'« *il s'identifiait à ces musiques* » du fait qu'il était métisse, c'était « *l'écho de la souffrance du déracinement* », puis il faisait un lien avec « *l'enfer des camps qui étaient une forme d'esclavage* », « *il s'identifiait complètement au sort des noirs américains et leur histoire.* »³⁶⁸ La résilience de ces musiques fait ainsi écho à l'esclavage mais aussi à toute forme de barbarie subie, c'est en cela qu'elle est pour l'artiste, universelle et qu'elle peut aussi évoquer les souffrances de son temps. John William a donc une conception très universaliste de sa musique, avant d'être religieuse, elle est d'abord une musique qui transcende les divisions raciales et nationales en réunissant les hommes autour de cette communauté d'émotions.

John Littleton définit lui-même sa carrière comme « *une vocation liturgique* »³⁶⁹. Il est appelé à chanter Dieu et les musiques de son « *peuple* »³⁷⁰. John Littleton grandit en Louisiane auprès d'un père paysan et pasteur baptiste. Dès le plus jeune âge, il baigne dans les chorales des églises baptistes, il suit son père dans les églises chaque week-end, il en témoigne comme de très forts souvenirs, il s'y amusait, chantait, il tentait d'imiter son père dont il estime beaucoup les cultes et les valeurs³⁷¹. Il grandit au sein du contexte ségrégationniste américain dans l'état emblématique de la musique noire, la Louisiane. Il décrit justement ce terreau religieux de musiques noires :

*« Un enfant de cette vieille Louisiane d'Amérique qui fut le berceau de mon peuple. Mon père était à la fois pasteur et cultivateur. Il avait la charge de quatre églises qu'il desservait les unes après les autres le dimanche. Souvent, je le suivais depuis mon plus jeune âge. Je garde d'ailleurs un souvenir ébloui de ces petites églises de bois, que l'on avait peintes en blanc et qui faisaient tout le charme de la Louisiane. J'y revois encore mon père commentant la parole de Dieu »*³⁷²

Pour John Littleton, les negro spirituals sont des chants religieux, gais, joyeux qui témoignent de l'amour et de la paix de Dieu. Ces éléments associés au contexte religieux exposé précédemment explique les tournées dans les églises et l'écart souhaité avec l'industrie musicale. Les tournées sont effectivement fréquentes et conséquentes. L'analyse des mentions dans la presse et dans les documents télévisés permet d'établir au moins trois tournées de John

³⁶⁸ Maya Huss, 12 Mars 2020.

³⁶⁹ LITTLETON, *op.cit.*, p.23.

³⁷⁰ Ibid, p.26.

³⁷¹ Ibid.p.17.

³⁷² Ibid.

William avec des récitals hebdomadaires ou bimensuels : en 1971 et 1979³⁷³. Pour John Littleton les récitals semblent hebdomadaires et fréquents tout le long des années 1970, il témoigne à plusieurs reprises être dans les églises tous les week-ends « à droite, à gauche »³⁷⁴. Cette distance avec le milieu du disque et des médias est aussi soutenue pour John William par un choix personnel. Il estime que la pratique dans les églises lui laisse une plus grande liberté artistique. Lors de l'entretien avec Maya Huss, elle insistait sur le fait que son père avait plus ou moins « *claqué la porte du show-business* » à cette période³⁷⁵.

Les tournées dans les églises, revenir à la pratique du chant partagé

Cette nouvelle démarche intéresse les journalistes qui axent désormais les entretiens sur les choix artistiques des interprètes : « *Pourquoi les negro spiritual ?* » ; « *Pourquoi délaisser l'opéra ou la variété ?* » « *Pourquoi tourner dans les églises ?* »³⁷⁶ Ces éléments permettent de mieux cerner les raisons de ces changements de pratique musicale, en grande partie pour se rapprocher du public afin de mieux transmettre le message des spirituals. Pour John William, il apparaît que le désir de chanter ce qui lui plaît concorde avec des arguments plus pragmatiques (une hausse de la concurrence musicale) :

« *Vous êtes un chanteur de variété mais brusquement en 1964 vous avez viré aux negro spiritual ?*

- *Eh oui je me suis tourné vers les negro spirituals car je me suis retrouvé dans une situation comme pas mal d'artistes à ce moment-là, il y a eu comment dire une arrivée de tous ces jeunes, des yé-yé qui ont bouleversé le métier. Et alors je suis retourné aux sources, dans les negro spirituals car sans les negro spiritual, il n'y aurait pas de musique moderne noire américaine et c'est-à-dire pas de musique moderne tout court.* »³⁷⁷

En 1972, il montre qu'une autre facette de la chanson de variété a participé à sa décision :

³⁷³ Archives de *Sud-Ouest* : 6 mentions de récitals en 1971, 26 mentions de récitals en 1979. Les données sur les récitals dans les églises sont indicatives. Les sources ne permettent pas d'être exhaustif.

³⁷⁴ INA, « John Littleton chante un negro spiritual », *France 3 Provence*, 21 Décembre 1974, 23'.

³⁷⁵ Huss, 12 Mars 2020.

³⁷⁶ INA, « Rencontre avec John Littleton », *Journal Télévisé de Toulouse*, 03 Mai 1972, 20'. INA, « Amiens : interview du chanteur John WILLIAM », *Picardie Actualités*, 26 Février 1972, 20'.

³⁷⁷ INA, « Toulouse : le concert de John William » *Journal Télévisé de Toulouse*, 09 Juin 1969.

« *Oui j'étais chanteur de variété, on me connaît par les succès de film, mais dans la variété vous savez, quand on rentre dans la variété, on rentre dans le côté commercial, or, pour faire du commercial, il faut faire un peu ce qu'on appelle de la rengaine, et pour un artiste, la rengaine, c'est très difficile à défendre sur scène. Alors j'ai préféré trouver un mode d'expression qui puisse me permettre vraiment de m'exprimer, de dire quelque chose, c'est pour ça que je me suis lancé dans le modern spiritual.* »³⁷⁸

Enfin, en ce qui concerne le choix de l'église comme cadre de concert, il donne deux arguments, que sa fille Maya Huss, qui a tourné avec lui en tant que choriste, confirme, l'église donne selon eux une résonance particulière, aussi bien sonore que spirituelle. Il semblerait que le public soit plus à l'écoute aussi bien de la musique que de l'histoire des spirituals. De plus, John William atteste dans les interviews profiter d'un public varié dans les récitals³⁷⁹.

Comme l'indique son parcours personnel, pour John Littleton, chanter des negro spirituals est « *une mission profonde* »³⁸⁰, une performance qui exprime des messages qui lui tiennent à cœur :

« *Est-ce que vous n'auriez pas eu envie d'une carrière en opéra puisque vous êtes premier prix d'opéra ?*

- *J'étais inspiré à un moment donné mais j'estime que j'ai beaucoup plus à dire maintenant dans ce chant qui vient de notre folklore authentique, qui sont des spirituals, une expression du peuple, une expression spontanée qui peut servir la cause de notre monde agité. Je pense que j'ai beaucoup plus à dire dans ces chants-là.* »³⁸¹

Les negro spirituals et le gospel sont aux États-Unis avant tout une musique que l'on chante en commun. *Le call and response* initial qui liait la foule au prédicateur retrouve ici sa fonction : « *je ferais aussi chanter les gens, car les spirituals moderne c'est une participation générale de la foule avec les artistes et les gens qui sont autour de moi sur la scène* »³⁸². Les tournées dans les églises permettent en effet de renouer avec la forme originale des negro

³⁷⁸ INA, « Amiens : interview du chanteur John WILLIAM », *Picardie Actualités*, 26 Février 1972.

³⁷⁹ INA, « Emission du 29 Novembre 1974 », *De Soleil et d'Azur*, 29 Novembre 1974.

³⁸⁰ INA, « Rencontre avec John Littleton », *Journal Télévisé de Toulouse*, 03 Mai 1972.

³⁸¹ Ibid.

³⁸² INA, « Interview et play-back de John WILLIAM », *Côte d'Azur Actualités*, 13 Août 1971, 12'36.

spirituals aux États-Unis, John William s'accompagne d'ailleurs d'un chœur dans ses tournées, ce sont les futures Capresses, Claudine Gabriel des Bordes et sa sœur qui y participent³⁸³. Cette prévalence des tournées dans les églises et l'orientation des textes, qui est de plus en plus spirituelle et fraternelle, inscrit les artistes plus fortement dans la catégorie des musiques religieuses. La production discographique confirme cette image : Depuis 1958, John Littleton est en contrat avec le label *Studio SM*, spécialisé en musique religieuse tandis que John William poursuit chez *Polydor*. Mais les segments de marché sur lesquels se placent ces deux maisons de disques sont différents. Alors que Studio SM a une démarche militante dont la musique religieuse est le seul marché, il ne représente qu'un segment minoritaire pour *Polydor*. Par conséquent, John Littleton voit ses enregistrements fortement augmenter par rapport à la décennie précédente. Les jaquettes des disques de John Littleton (fig.2 et fig.3) montrent une image plus sobre, il apparaît presque comme un révérend sur les couvertures reflétant le gospel noir-américain des chorales d'églises et la conviction religieuse de l'artiste :

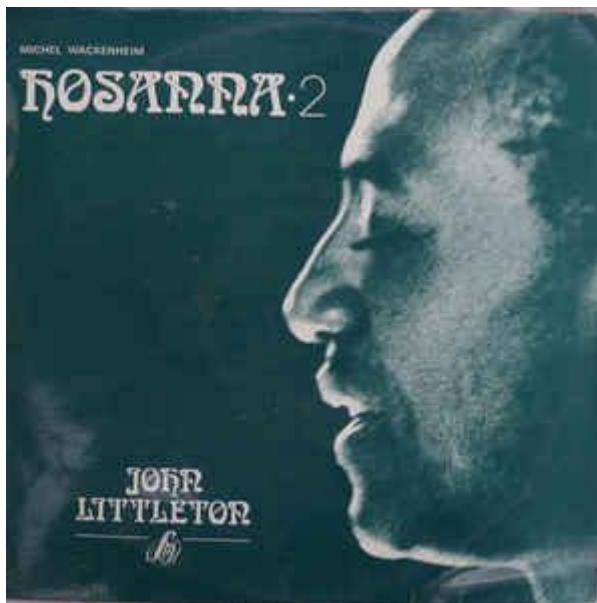


Fig. 9. Hosanna, Studio SM, 33t, 1974



Fig. 8. L'Ecclesiaste, Studio SM, 45t, 1961

John Littleton produit en effet plus de disques chez Studio SM que chez d'autres labels plus généraux et grand public (18 chez Studio SM contre 7 chez RCA ou Auvidis). Si cela peut correspondre à un choix de l'artiste, c'est également lié aux maisons de disques. RCA, Pathé ou Vogue distribuent plus largement des artistes noirs-américains qui sont moins catégorisés

³⁸³ Claudine Gabriel des Bordes, 20 mars 2020.

dans le genre des musiques religieuses. Concernant John William, il semblerait qu'il collabore avec deux maisons de disques, Barcaly (sous le label Riviera) et Polydor. Cinq de ses disques de negro spirituals sont produits entre 1969 et 1977 principalement par Riviera. Là aussi, la catégorisation de l'artiste auprès des maisons de disques est apparente, Polydor distribue bien plus de ces anciennes chansons que de nouvelles productions (elle continue en revanche à sortir des compilations de ses grands succès américains comme « La chanson de Lara »). L'artiste perd donc en surface auprès des maisons de disques grand public, néanmoins, cela confirme sa perception d'être cantonné à « une rengaine » dans ces dernières. L'orientation plus religieuse de l'artiste est renforcée par le fait que certains albums de John William seront aussi produits chez *Unidisc*, un autre label chrétien³⁸⁴. Les deux artistes sont donc inscrits de plus en plus clairement auprès du public et des amateurs de ces musiques comme des artistes de musique chrétienne. Parallèlement, la soul devient populaire au cours de la période et renouvelle la promotion et la diffusion du gospel dans les médias. Néanmoins, la publicité de ce genre profane a des conséquences sur la perception religieuse des negro spirituals et du gospel. Les discours et débats autour de ces deux musiques illustrent cette problématique de catégorisation et le changement dans leur réception.

³⁸⁴ Discogs, John William, *Hommage à Paul Robeson*, Unidisc, 33t, 1975. Et *John William*, Unidisc, 33t, 1975.

4.2. De l'église à la soul, musique profane ou musique religieuse ?

La soul et le gospel, alliance et concurrence

Dans les années 1975, les negro spirituals vont bénéficier de la publicité d'un genre profane : la soul. Cet engouement pour cette musique noire-américaine reflète un intérêt plus large pour la musique noire, les negro spirituals et le gospel. A partir de 1972, les magazines télévisés consacrent des émissions spécifiques à la soul. En 1973 *Isaac Hayes : Theme from Shaft* est au programme du *Journal Télévisé* de la première chaîne³⁸⁵, *Point chaud*, magazine spécialisé dans les musiques populaires, propose également un *spécial Isaac Hayes* en 1974³⁸⁶. La presse s'empare du phénomène comme en atteste la naissance de nouvelles revues sur la musique noire. En 1968, le « Comité de liaison des amateurs de rhythm and blues de Levallois Perret (92) » commence à éditer son bulletin, *Soul Bag*. Le bulletin d'amateurs se professionnalise à partir des années 1970 – il sera édité en imprimé relié à partir 1978 – il devient une référence de presse, et l'est encore à l'heure actuelle pour le rhythm'n blues et la soul. A propos de sa création, son fondateur, Jacques Périn expose que cela répondait à une carence d'informations sur les musiques noires américaines : « *Devant la carence sur ce qu'on appelait la musique populaire noire-américaine en France, c'est-à-dire le jazz, sous toutes ses formes, était parfaitement documenté, a travers Jazz Hot et Jazz magazine, ou le Hot club de France. Par contre tout ce qui étaient blues, le gospel – et encore le gospel, Jazz hot pouvait s'y intéresser - le rhythm'n'blues et la soul était complètement négligé.* »³⁸⁷. Dès l'années 1968, la rédaction consacre presque à chaque numéro une rubrique au gospel, « Gospel Time ». Le magazine s'intéresse essentiellement aux productions noires-américaines et ce depuis un point de vue profane. En effet, le rédacteur de cette rubrique tient un propos assez anticlérical, c'est bien en des termes esthétiques qu'il s'intéresse à ces musiques : « *Le monde du gospel song n'est pas un monde clos, confiné en dévotions et en sainteté, les activités de nombre de révérends et de bishop, la façon dont ils exploitent la crédulité de leurs ouailles révèlent souvent du pur racket, [...] enfin l'homosexualité sévit dans les groupes gospel peut-être plus que dans les autres communautés* »³⁸⁸. Enfin, en 1976, *Point Chaud* noue les deux genres en thématissant une de ses émissions « Du Gospel à la musique Soul »³⁸⁹. Si les deux genres sont rassemblés, c'est que leurs caractéristiques esthétiques sont très liées,

³⁸⁵ « Isaac Hayes : Theme from Shaft » *Journal Télévisé 20h*, 1ère chaîne, 27 Janvier 1973.

³⁸⁶ « Spéciale Isaac Hayes », *Point chaud*, 1ere chaîne, 01 Janvier 1974, 32'52.

³⁸⁷ Jacques Périn, 30 janvier 2021

³⁸⁸ BNF, 4-JO-23029, *Soul Bag* 1968-1972, MIQUET Bernard, « Gospel Time », *Soul Bag*, n° 4, Mai-Juin 1969, p.13.

³⁸⁹ INA, « Du gospel a la musique soul », *Point Chaud*, 18 février 1976, 15'25.

la soul est en effet directement inspirée du gospel : elle naît d'un mélange d'esthétiques blues et gospel, les titres d'Isaac Hayes qui sont parmi les plus emblématiques au moment de la popularisation de la Soul comprennent des chœurs gospel. D'autres sous-genres de Soul intègrent du *call and response* ou de l'orgue. Cette influence de la soul se retrouve dans l'évolution esthétique du gospel chez John William et chez Les Capresses. A la suite des tournées avec John William, elles produisent quelques titres³⁹⁰. Elles sont majoritairement connues pour un tube au cours de cette période, *Les Cailloux*³⁹¹, écrit par le parolier noir-américain Jimmy Davis qui avait notamment travaillé pour Yves Montand ou Joséphine Baker. Les aspects esthétiques de plusieurs de leurs titres, tout comme leur passage dans le nouveau festival *Soul Session* à Cannes en 1968³⁹², indiquent des liens entre gospel et soul. Il en va de même pour John William, plusieurs titres s'orientent vers des sonorités soul, principalement les titres enregistrés pour l'album *Modern spirituals n°2*³⁹³, sorti en 1971, comme « La Vérité », « Oh Happy Day ». Cela témoigne de la diversité et de l'interdépendance des musiques noires, toujours renouvelées par l'inspiration de ces sous-genres. Les jaquettes des albums des Capresses (fig.11) et de John William (fig.10) montrent d'ailleurs une image plus proche des musiques populaires de la période et de la soul. Les pochettes sont ornées de couleurs et de police psychédélique, montrent des coupes afro et des mises en scène dynamiques.

Fig. 11. Tout au bout de ton rêve, Unidisc, 45t, 1970

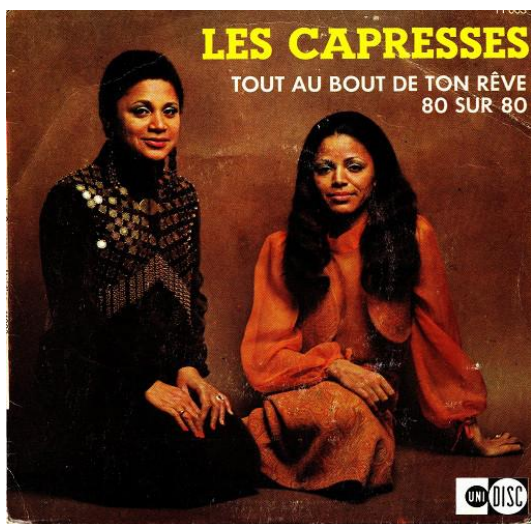
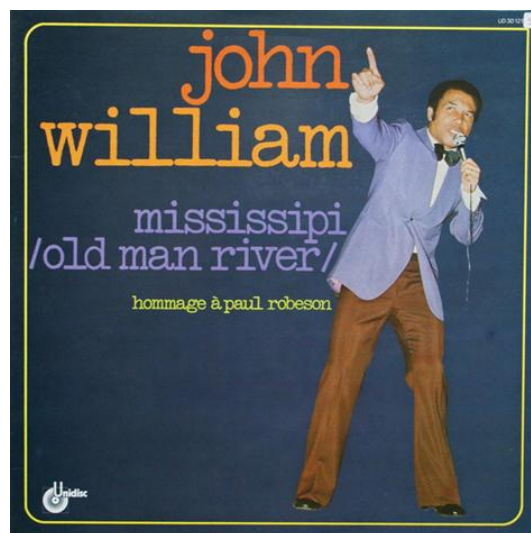


Fig. 10. Hommage à Paul Robeson, Unidisc, 33t, 1975



³⁹⁰ Claudine Gabriel des Bordes, 20 mars 2020

³⁹¹ Discogs, *Les Capresses*, 45t, Unidisc, 1969, *Tout au bout de ton rêve*, 45t, Unidisc, 1970, et *Louez Dieu n°9*, Pastorale et musique, 45t, 1969.

³⁹² INA, « Soul Session à Cannes », 1^{ère} chaine, 5 novembre 1968.

³⁹³ Depot legal de la BNF, John William, *Modern Spirituals n°2*, Riviera, 1971.

Le contraste avec les disques de Littleton (fig.9 et 8) est assez saisissant et illustre les différents positionnements des artistes. Les influences fonctionnent ici dans les deux sens : du gospel vers la soul et de la soul vers le gospel. Enfin, elles sont regroupées car ce sont toutes deux des musiques noires. Le magazine *Soul Bag* souligne d'ailleurs cette réalité musicale : « On retrouve chez les uns et les autres désormais les mêmes caractéristiques de polymodalités et de polyrythmie qui sont la marque de toute la jeune musique noire »³⁹⁴. Cela devient un sujet à partir du milieu des années 1970, *Point Chaud* consacre plusieurs émissions à la musique noire, une, en deux parties « les negro spirituals et le gospel »³⁹⁵, une sur la soul, « Du Gospel à la Musique Soul »³⁹⁶ et une sur le blues³⁹⁷. Les émissions de *Point Chaud* suivent globalement la chronologie des musiques modernes : les negro spirituals, le blues, la soul et le rock³⁹⁸. En effet, au cours de cette période – bien plus que dans les années 1960 où le discours était plus synthétique et informatif – des émissions et magazines analysent ce genre. La distinction entre negro spirituals et gospel est d'ailleurs un sujet de discussion pour les artistes qui se reportent sur des questions d'authenticité, authenticité noire et authenticité religieuse.

Les negro spirituals authentiques en débat

A la fin des années 1940, les amateurs et musiciens de jazz s'étaient justement divisés sur les questions d'authenticité esthétique (cf.2.1). A bien des égards, les discussions sur le jazz ressemblent à celles sur le gospel. Les conceptions opposaient ainsi les tenants d'une musique jazz traditionnelle (chantée et produite par des noirs) et ceux d'une musique jazz plus massive et européanisée. A travers ces marqueurs esthétiques, il s'agit de défendre le véritable sens de la musique noire, souvent dévoyée par de mauvaises appropriations occidentales. Boris Vian avait notamment défendu l'aspect politique du jazz, produisant une contre-acculturation française de cette musique³⁹⁹. Ludovic Tournès a montré qu'une partie des intellectuels de gauche et amateurs de jazz s'était appropriée une musique de masse

³⁹⁴ BNF, 4-JO-23029, *Soul Bag*, 1968-1972, MIQUET Bernard, « Gospel Time », *Soul Bag*, n° 4, Mai-Juin 1969, p.13.

³⁹⁵ INA, « Les gospel songs et les negro spirituals : première partie », *Point chaud*, 17 Décembre 1975, 15'13. INA, « Les gospel songs et les negro spirituals : deuxième partie », *Point Chaud*, 4 février 1976, 15'28.

³⁹⁶ INA, « Du gospel à la musique soul », *Point Chaud*, 18 Février 1976, 15'25.

³⁹⁷ INA, « Rhythm and blues », *Point Chaud*, 30 Juin 1976, 14'52.

³⁹⁸ INA, « Les grandes années du rock », *Point Chaud*, 12 Avril 1978, 17'25

³⁹⁹ TOURNES Ludovic, « La réinterprétation du jazz : un phénomène de contre-américanisation dans la France d'après-guerre (1945-1960) ». *Revue française d'études américaines*, Hors-série, no 5 (2001) : 72-83.

américaine en insistant sur son aspect politique. Si le jazz était le moyen de revendication raciale et politique d'une population opprimée contre le système américain, alors elle était moins une musique de masse qu'une musique authentique des Noirs. L'on retrouve ces mêmes phénomènes pour le gospel français, les deux pôles (traditionnel et musique de masse européanisée) sont représentés : John Littleton est partisan d'une vision traditionnelle, John William d'une vision plus moderne et universelle. Par exemple, lorsque John Littleton évoque les « *protest songs* », il dénonce potentiellement des appropriations d'artistes et d'intellectuels français engagés comme Colette Magny (c.f. 3.2). En effet, pour John Littleton et de nombreux noirs américains, la profanation du gospel est liée à la question raciale, c'est parce que des Blancs se sont appropriés ces musiques qu'elles sont dévoyées. Il y a une double adresse ; à ses frères de couleurs pour défendre l'identité religieuse des negro spirituals par opposition à des productions profanes ; et à la société occidentale blanche envers qui il défend la valeur et la propriété de la musique noire. C'est d'ailleurs un des objets de son autobiographie dans laquelle il consacre une large part à la définition et l'histoire des différentes musiques noires : « *C'est peut-être pour cela que je me sens appelé par Dieu à écrire ainsi, afin que dans les années à venir, les Noirs soient considérés et respectés pour la contribution qu'ils ont apporté à la culture* »⁴⁰⁰. Il témoigne également de ce « *vol* » à la suite d'un voyage en Louisiane où il avait emmené ses enfants et n'avait trouvé que des chanteurs de blues blancs : « *je souffre cruellement de voir le jazz enlevé à mes frères noirs* »⁴⁰¹. Il dénonce la façon dont plusieurs artistes de jazz ou de blues se sont appropriés des negro spirituals sur l'impulsion des maisons de disques : « *Les choses se compliquèrent quand ce furent des jazzmen que l'on choisit pour présenter les spirituals. Les musiciens de jazz, encouragés par les grandes maisons de disques de New York, Detroit, avaient trouvé une nouvelle source de revenus* »⁴⁰². Il cible particulièrement Aretha Franklin et Louis Armstrong, qui ce faisant, ont associés les negro spirituals et le gospel à des musiques profanes, dansantes et subversives. Il cite d'ailleurs l'album du jazzman *The GoodBook*⁴⁰³, mis justement en valeur par des mouvements de jeunesse en France (c.f. 2.2). Ces derniers artistes s'ils semblent légitimes auprès du public blanc et européen, sont particulièrement critiqués par les milieux puritains de leur communauté, on se souvient des propos rapportés dans *Jazz Hot* à propos de Mahalia Jackson (c.f.2.3)⁴⁰⁴. Les communautés puritaines noires-américaines

⁴⁰⁰ LITTLETON, John, op.cit., p. 13

⁴⁰¹ Ibid. p.12.

⁴⁰² Ibid. p.32

⁴⁰³ Dépôt légal de la BNF, Louis Armstrong, *Louis and The good Book*, Brunswick, 33t, 1958.

⁴⁰⁴ DEHN, Mura, « Introduction au 'Gospel Singing' », *Jazz Hot*, n°70, octobre 1952, p.10.

dénoncent les modes de vies décadents (sous le triptyque drogue, sexe et argent) de certains artistes de jazz ou de blues qui entrent en contradiction avec les valeurs religieuses du gospel, dévoyant ainsi le message de ces musiques. La caractéristique religieuse donne également lieu à des désaccords. Pour John Littleton, les negro spirituals « authentiques » sont tirés de la Bible : « *Les spirituals sont des chants de mes ancêtres [...] des chants de prières inspirés des passages et épisodes bibliques authentiques et c'est pour cette raison, il y a un sentiment religieux très profond.* »⁴⁰⁵ ; « *Pour ce qui est protest song et tout ça, ça n'a rien à faire avec les negro spirituals, c'est très récent* » ; « [...] *gospel veut dire évangile ou doctrine de Jésus Christ, et non pas spécialement un rythme très rapide et très animé comme beaucoup de gens le pensent.* »⁴⁰⁶. Il insiste au cours de ses interviews sur la valeur « authentique » des spirituals (directement inspirés de la Bible) par rapport à ces compositions en français, ces chants de fraternité qui en sont seulement inspirés⁴⁰⁷. Il différencie donc son répertoire, celui qui est authentiquement religieux et celui qui est de la « même veine »⁴⁰⁸, en français. Les deux artistes divergent d'ailleurs sur la définition religieuse des negro spirituals et du gospel. Dans une émission « Les negro spirituals » d'*Aujourd'hui Madame* en 1976⁴⁰⁹, John William différencie le gospel et les negro spirituals en ces termes :

« *Remarquez les negro spirituals ne sont pas tous basés sur la religion, ce qui est basé sur la religion, c'est le gospel, il faut bien faire la différence. Les negro spirituals ne sont pas tous basés sur le religieux, vous pouvez faire un negro spiritual sur vos chaussures [...] c'est une spiritualité sans être évangélique si vous voulez, [...] le negro spiritual n'est pas toujours religieux, il n'y a que le gospel c'est-à-dire l'évangile c'est ça.* »⁴¹⁰.

Le cœur du débat concerne la traduction, pour John Littleton, l'on ne peut pas modifier ces chants qui doivent être transmis dans sa langue initiale, « *un certain patois* ». Pour John William, il est nécessaire de traduire ces chants puisque si l'on veut transmettre le message des spirituals⁴¹¹, il est indispensable que le public en comprenne les paroles. De plus, il dispose d'une conception plus nuancée du rôle des maisons de disques blanches, selon lui, ce

⁴⁰⁵ INA, « John Littleton à Nancy et Varangéville », 10 Avril 1971.

⁴⁰⁶ Ibid.

⁴⁰⁷ INA, « John Littleton à Nancy et Varangéville », *France 3 Lorraine*, 10 Avril 1971, 25'06.

⁴⁰⁸ Ibid.

⁴⁰⁹ INA, « Les negro spirituals », *Aujourd'hui Madame*, 30 Décembre 1976, 55'.

⁴¹⁰ Ibid.

⁴¹¹ Ibid.

genre n'aurait pu être connu sans l'expansion économique et culturelles des États-Unis⁴¹². Claudine Gabriel des Bordes, qui a été choriste dans les tournées de John William, expose, elle aussi, que la traduction dévoie le message initial⁴¹³. Elle rejoint John Littleton sur la façon dont des acteurs blancs s'approprient une musique noire et la dévie de son histoire. Elle cite notamment « Armstrong », de Claude Nougaro, inspirée de « Let my people go ». Même si le texte porte un message anti-raciste, il est en effet éloigné de la chanson initiale : « *Armstrong, je ne suis pas noir – ça c'est zéro, la mélodie, elle est ce qu'elle est, mais alors cette traduction ça ne veut rien dire, enfin vous voyez ce que je veux dire, un blanc il est blanc d'ailleurs, moi j'assume ma part blanche très bien mais la part noire c'est autre chose.* »⁴¹⁴, selon elle, le texte a été « dévoyé ». Elle évoque plus loin que « *le gospel, ce n'est pas quelque chose qu'on peut, enfin ce n'est pas quelque chose qu'on peut recréer, c'est que quelque chose que l'on peut entretenir.* ». Selon elle, le « *gospel français* » est « *une invention* » et « *un non-sens* » puisque sa version authentique vient des populations noires-américaines. Les postures des artistes s'expliquent à la lumière des éléments biographiques présentés plus haut : John Littleton est noir-américain, puritain, il a vécu une grande partie de sa vie dans un état ségrégationniste et il a une position très tranchée sur la question raciale. Bien qu'il souhaite transmettre et partager ses chants, il en protège la propriété noire en protégeant l'authenticité des negro spirituals. Pour John William, les choses sont plus complexes et nuancées, il est métisse, il a été très tôt assimilé à la culture française, il y a donc dans sa démarche une volonté potentielle de réconcilier ses deux cultures. Bien qu'il défende l'héritage des populations noires à de nombreuses reprises en rappelant notamment leur place dans l'émergence du rock, cela passe pour lui par la modernisation et l'adaptation des musiques pour le public européen, ces musiques transcendant ainsi les divisions.

Du côté des amateurs de ces musiques, les résistances aux appropriations en langue françaises reposent à la fois sur des critères esthétiques et sur des critères raciaux. Jacques Périn s'exprime ainsi sur les variantes françaises, pour lui, les deux artistes français entraient davantage dans la musique religieuse que dans une forme authentique de spirituals : « *c'est pas du tout authentique puisqu'ils cherchent à s'approprier une forme musicale des États-Unis, ils s'approprient une musique qui ne leur est pas naturelle – John William en tout cas, John Littleton c'est différent – ils cherchent à l'adapter au public du lieu où ils vivent et se*

⁴¹² Ibid.

⁴¹³ Jacques Périn, 30 janvier 2021.

⁴¹⁴ Claudine Gabriel des Bordes, 20 mars 2020.

produisent. Leur musique est un variant. »⁴¹⁵. Pour Marie-France Anglade, chanteuse blanche et française de gospel, l'anglais se pose mieux sur la rythmique noire américaine⁴¹⁶. Une téléspectatrice *d'Aujourd'hui Madame* dans l'émission de 1976 consacrée aux negro spirituals, ne ressent pas du tout ces chants en français, elle déclare ainsi que « *la langue française pour moi ne représente pas du tout les negro spirituals* »⁴¹⁷. Il y a une forme de fascination pour l'authenticité du chant noir, c'est lorsqu'il est chanté par des noirs, en anglais, que les negro spirituals transmettent l'émotion originale. Cette dernière téléspectatrice insiste également sur l'aspect politique de ces chants, n'étant pas croyante, la beauté de ces chants tient pour elle à l'expression de la lutte noire. Ceci rejoint la position de certains intellectuels de gauche concernant le jazz. Ce qui éloigne ces chants de la culture de masse américaine et les rend authentiques, c'est leur teneur politique qui ne sont pas exemptes de considérations purement raciales : puisque les negro spirituals parlent de la condition noire et qu'ils sont créés par des noirs, ils ne sont authentiques que chantés en anglais par des Noirs. Il est intéressant ici de remettre en perspective l'article de Claude Sarraute de 1963 (cf 3.1) qui écrit explicitement dans son article que puisque John William est noir, ses performances seront plus sincères sur des chants de sa couleur. On voit ainsi la façon dont se crée une divergence dans la réception des negro spirituals et du gospel : ce sont des musiques intrinsèquement religieuses mais cette même authenticité religieuse est parfois contestée au profit d'une identité noire. L'appréciation esthétique s'ajoute à ce paradigme entre identité religieuse et identité noire, et il n'est pas anodins dans le déclin des deux genres, les versions noires américaines de gospel et de soul semblent avoir davantage la faveur du public – notamment du public jeune dont la culture juvénile se renouvelle potentiellement via ces genres – or, ces versions noires-américaines modernes n'ont pas forcément la faveur des artistes ou du public catholique. S'annonce donc pour la scène française une impasse qu'il faudrait surmonter.

⁴¹⁵ Jacques Périn, 30 janvier 2021

⁴¹⁶ « Les negro spirituals », *Aujourd'hui Madame*, Antenne 2, 30 Décembre 1976., 55'

⁴¹⁷ Ibid.

4.3. L'africanité au cœur des représentations

A l'étude des discours des magazines télévisés et du public sur les negro spirituals et le gospel, l'on remarque assez rapidement que la valeur religieuse de ces musiques est associée aux représentations raciales. Dans l'imaginaire collectif, tout semble fonctionner comme si la musique noire ne pouvait être sincèrement religieuse. De plus, dans le transfert culturel de ces musiques, ce qui ne semble pas se transmettre repose sur le métissage du profane et du religieux, un support de musique identifié comme profane (une mélodie rythmée, une gamme pentatonique) ne peut soutenir un propos religieux ou sacré, assemblage qui, aux États-Unis, ne pose pas les mêmes difficultés. Nous l'avons vu, les communautés puritaines se méfient bien davantage de l'industrie musicale que des critères musicaux à proprement parler. En France, les deux artistes se retrouvent face à la résolution de ces oppositions – profanes et religieux, noires et occidentales – dans un contexte où le support de développement de leur musique, le monde catholique, se referme aux initiatives progressistes. Les représentations raciales nourrissent l'altérité culturelle et religieuse de ces musiques alors que les deux genres musicaux ne trouvent pas l'appréciation d'un public plus large, notamment de jeunes qui constituent désormais une partie importante des consommateurs de musique. Pourtant, l'appropriation catholique de ces musiques donne lieu à son appropriation ultérieure en France par les milieux protestants et notamment évangéliques. Cette période 1945-1980 donne également lieu à une appropriation qui passe du monde professionnel au monde amateur dont la préférence porte d'ailleurs bien plus sur le gospel que sur les negro spirituals. Surtout l'appropriation française favorise la circulation de ces musiques dans les Antilles et pays d'Afrique francophone. Le déclin de la fin des années 1970 n'est donc pas une rupture mais un temps différé du succès du gospel qui reprend dans les années 1990-2000.

Une musique à « prétexte religieux »

Le contenu des émissions *Point Chaud* sont celles qui illustrent le mieux les oppositions entre authenticité, sincérité religieuse et critère racial. Toutes les émissions ont le même format, elles commencent par un micro-trottoir qui interroge les passants sur le genre musical : « qu'est-ce que la soul ? » « Qu'est-ce que le blues ? », les micros-trottoirs⁴¹⁸ de l'émission concernent essentiellement des jeunes de 15 à 25 ans, ces plans sont entrecoupés de réponses d'artistes ou de spécialistes et d'interprétations de titres du genre. Sur la musique

⁴¹⁸ INA, « Du gospel à la musique soul », *Point Chaud*, TF1, 18 Février 1976.

noire, l'on rencontre ainsi Jacques Vassal, journaliste de musique, Maurice Cullaz, musicologue et critique de jazz, John William, John Littleton et parfois des artistes noirs-américains comme Viviana Vee ou Ice. Au cours de ces émissions, l'on voit apparaître certaines divergences entre le discours des artistes et celui des experts. Tous s'accordent à parler de musique noire mais ce sont les caractéristiques sur lesquels insistent les uns et les autres qui sont différentes. Alors que les artistes tentent de défendre un aspect religieux de ces musiques, ce dernier semble minoré par les experts au profit d'un aspect noir. John William et John Littleton insistent dans ces mêmes émissions sur l'aspect religieux de leur musique, les negro spirituals sont, avant tout, tirés de la Bible : « Ce sont très souvent des récits bibliques que les noirs d'Amérique ont transformés en chansons »⁴¹⁹ ; « Ce sont des chants de l'évangile mais de l'évangile chanté, d'une façon euh avec beaucoup de joie »⁴²⁰. Ils font également référence à l'histoire de ces musiques, à l'héritage noir et l'apport de grandes stars comme Mahalia Jackson :

« Des Noirs qui évidemment travaillaient chez les colons blancs ont subi une influence du folklore de ces Blancs et ils ont pris leurs chansons et ont improvisés ce qu'on a appelle des negro spiritual et des gospel songs »⁴²¹.

« Après les célèbres chanteurs de negro spiritual, comme le célèbre Paul Robeson, ou Marian Anderson, il y a eu la reine des gospel songs, Mahalia Jackson, d'ailleurs elle formé le premier gospel group à Chicago dans les années 1930. [...] On ne peut pas parler de gospel songs, de musique religieuse noire sans citer une des plus grandes, la regrettée Mahalia Jackson »⁴²².

Viviana Vee, artiste de soul et de jazz, offre un avis plus nuancé, dans *Point Chaud, Du Gospel à la musique soul*, elle répond à la question « Qu'est-ce que la soul ? » de la façon suivante : « Oh c'est la même chose que le gospel, c'est une musique beaucoup rythmique qui vous fait danser et chanter mais laisse votre âme parler pour vous. Seulement une c'est religious (sic) l'autre est profane. »⁴²³. L'avis de Viviana Vee montre qu'elle effectue en revanche une distinction fondamentale, l'une est profane, l'autre est religieuse. Le micro-

⁴¹⁹ INA, « Les gospel songs et les negro spirituals : première partie », *Point chaud*, TF1, 17 Décembre 1975, 15'13.

⁴²⁰ Ibid.

⁴²¹ INA, « Les gospel songs et les negro spirituals : deuxième partie », *Point Chaud*, 4 février 1976, 15'28.

⁴²² Ibid.

⁴²³ INA, « Du Gospel à la musique soul », *Point chaud*, 18 février 1976, 15'13.

trottoir offre une vision assez similaire à celle des artistes : « *C'est une musique d'église, c'est-à-dire une musique pour prier* » ; « *Une musique populaire et traditionnelle noire, jouée et chantée par les noirs et dont les thèmes sont religieux* »⁴²⁴ ; « *c'est de la musique noire-américaine religieuse* »⁴²⁵. Pour le public, le message des spirituals est donc avant tout religieux. En revanche, les deux experts ont une forte tendance à séculariser le gospel. La dimension religieuse semble minorée au profit de caractéristiques africaines et plus rythmées. Des caractéristiques que les deux experts mettent en opposition avec la religion. Jacques Vassal décrit les negro spirituals ainsi :

« *Une musique africaine mais américanisée et qui était aussi une musique religieuse dans la mesure où on a essayé un peu par force de convertir les Noirs africains aux différentes religions [...] l'invention d'une musique religieuse a prétexte chrétien mais d'essence africaine c'est-à-dire très rythmique et ça a été la gospel music qui est la musique de l'évangile.* »⁴²⁶

Maurice Cullaz définit quant à lui le gospel essentiellement comme une transformation musicale :

« *Gospel veut dire évangile et bien entendu ce sont des chants religieux comme les negro spirituals mais il s'agit quand même d'une transformation complète rythmiquement, harmoniquement et mélodiquement de ce que les premiers esclaves avaient appris de missionnaires blancs.* »⁴²⁷

La teneur religieuse est remise en doute au titre que la conversion chrétienne se serait effectuée de force, et que les esclaves étant africains, l'adhésion réelle au message religieux ne serait pas entière ou sincère. Elle serait seulement un « *prétexte* ». L'africanité et la foi religieuse sont d'autant plus opposées que Jacques Vassal utilise « *mais* » et non pas « *et* » pour lier les caractéristiques africaines aux caractéristiques religieuses. Tout semble être présenté comme si l'appropriation du message religieux par les esclaves avaient rendu le sentiment moins pieux. Concernant les paroles, Jacques Vassal dit d'ailleurs : « *les paroles justement elles sont tirées de l'évangile en général puisque gospel ça veut dire l'évangile,*

⁴²⁴ « Les gospel songs et les negro spirituals : première partie », *Point chaud*, TF1, 17 Décembre 1975, 15'13.

⁴²⁵ « Les gospel songs et les negro spirituals : deuxième partie », *Point Chaud*, 4 février 1976, 15'28.

⁴²⁶ « Les gospel songs et les negro spirituals : première partie », *Point chaud*, TF1, 17 Décembre 1975, 15'13.

⁴²⁷ « Les gospel songs et les negro spirituals : deuxième partie », *Point Chaud*, 4 février 1976, 15'28.

seulement elles sont toutes plus ou moins trafiquées »⁴²⁸, elles visent certes « à se rapprocher de Dieu » mais il les qualifie néanmoins de « prières incantatoires »⁴²⁹, associant ainsi le vocabulaire profane au vocabulaire religieux. Il en va de même pour Maurice Cullaz qui dit en riant que l'on s'adresse à Dieu « comme si c'était un ami, même un copain »⁴³⁰. Tous ces discours ont tendance à altérer la dimension religieuse du gospel.

Une musique rythmée, une musique de l'altérité

A l'analyse de ces discours, on remarque que cette sécularisation du gospel est liée aux représentations sur la musique noire qui reposent sur des fondements racistes : dans l'imaginaire collectif une association est immédiatement effectuée entre rythme, africanité et musique noire – et par extension en France, musique profane. En effet, ce n'est pas seulement un constat musicologique qui est fait. Non seulement la musique noire est réduite à une de ses caractéristiques esthétiques, le rythme, qui n'est d'ailleurs pas l'apanage de la musique noire, (comme l'a montré le musicologue Philip Tagg). Mais surtout, cela réduit la musique noire à une identité africaine. Les énonciateurs de ce type de discours semblent ainsi procéder du raisonnement suivant : puisque la musique noire est d'essence africaine, elle est rythmée, le gospel étant une musique noire, c'est une musique rythmée. Si ces discours ne sont pas nécessairement représentatifs de la réception globale des negro spirituals et du gospel, ils disposent néanmoins d'une influence importante dans la réception du fait de la nature des programmes dans lesquels ils apparaissent : ils sont retransmis sur des chaînes nationales qui disposent d'une large diffusion (85% des foyers sont équipés en 1974)⁴³¹ et ce dans des émissions spécifiques sur les negro spirituals (*Aujourd'hui Madame*), ou sur les musiques modernes (*Point Chaud*), tirant ainsi une certaine légitimité encore renforcée par l'intervention d'experts. Les discours de deux émissions dédiées et des critiques de catholiques conservateurs illustre ce raisonnement : l'aspect profane de ces musiques et impropre à la pratique française repose bien sur l'aspect racial.

Les discours sur ces musiques reposent ainsi sur l'opposition fondamentale entre musique noire et musique occidentale, l'une rythmée, l'autre non, l'une improvisée, l'autre savante, l'une calme et sacrée, l'autre dansante et sexualisée. Dans *Point Chaud*, lorsque

⁴²⁸ Ibid.

⁴²⁹ Ibid.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ SAUVAGE, Monique, VEYRAT MASSON Isabelle, *Histoire de la télévision française de 1935 à nos jours*, Nouveau Monde, Paris, 2012, p.139.

Jacques Vassal expose que le gospel est « d'essence africaine c'est-à-dire très rythmique », il véhicule une première représentation où le rythme est associé à l'africanité. De la même façon, dans toutes les émissions de *Point Chaud* sur la musique noire, Maurice Cullaz insiste sur les « transformations rythmiques »⁴³², il donne presque la même définition pour les negro spirituals que pour la soul : « C'est une transformation complète de ce que les ancêtres, premiers esclaves avaient entendu. Une transformation rythmique, mélodique et harmonique des chants qu'on leur avait appris »⁴³³. Tout est présenté comme si ces musiques étaient les mêmes car elles sont noires et rythmées. Cela se retrouve parmi le public lorsqu'il est interrogé sur la soul : « Ça doit être quelque chose de rythmé, à part ça je ne sais pas » ; « La soul c'est très rythmé, il y a pas mal d'instruments, notamment des cuivres, c'est une musique noire »⁴³⁴. Lorsque l'on demande à une téléspectatrice d'*Aujourd'hui Madame* de s'exprimer sur son goût pour les negro spirituals, elle répond : « Ah oui, c'est rythmé, ça me donne une vitalité »⁴³⁵. Les interviews des artistes laissent transparaître que ces représentations raciales sur la musique noire sont largement entretenues, en témoigne la question posée à John Littleton lors d'une de ses interviews en 1970 pour sa prestation à la cathédrale de Strasbourg, le journaliste demande : « Et vous êtes entré au conservatoire de Paris, pourquoi ce choix ? En quelque sorte, chantez des negro spirituals, cela relève de l'inspiration, de l'improvisation, le conservatoire c'est quelque chose de scolaire. »⁴³⁶. L'artiste répond par la négative, les negro spirituals demandent une certaine maîtrise qui lui ont justement été apporté par le chant lyrique. Au travers de cette question, c'est aussi l'opposition entre une musique occidentale – la musique savante – et une musique noire – les negro spirituals – qui est induite. L'une demande du travail, l'autre est naturelle. Elles sont opposées, comme si l'une ne pouvait servir l'autre. Les téléspectatrices d'*Aujourd'hui Madame* suggèrent également cette incompatibilité entre une musique intellectuelle, savante et cette musique spontanée et viscérale des Noirs :

« Justement qu'est-ce qui se passe lorsque vous écoutez un spiritual, physiquement ? Vous avez toutes eu des réactions...

- Ben j'avoue vraiment, j'ai vraiment des frissons qui partent de la pointe des pieds et qui remonte la colonne vertébrale.
- Et vous Madame Piarou ?

⁴³² INA, « Du gospel à la musique soul », *Point Chaud*, 18 Février 1976, 15'13.

⁴³³ Ibid.

⁴³⁴ Ibid.

⁴³⁵ INA, « Les negro spirituals », *Aujourd'hui Madame*, Antenne 2, 30 Décembre 1976, 55'.

⁴³⁶ INA, « John Littleton à la cathédrale », *Alsace Actualités*, 27 Mars 1970.

- *C'est vraiment viscéral, ça me prend aux tripes.* »⁴³⁷

Une autre téléspectatrice associe ainsi la spontanéité, l'émotion charnelle du gospel à des aspects primitifs et sauvages : « *c'est un chant essentiellement viscéral, il y a vraiment une expression complète, je crois qu'on ne peut pas y adhérer intellectuellement, [...] quand on l'entend il y a quelque chose qui se passe ou alors il ne se passe rien. Mais je ne crois pas qu'on puisse y adhérer par l'intelligence. C'est vraiment quelque chose de sacré mais au sens de sauvage dans le sens de... c'est primordial [...] c'est vécu physiquement je veux dire que [...] le corps n'est pas laissé d'un côté* »⁴³⁸. Les représentations de cette téléspectatrice vont plus loin que les simples aspects culturels, elle évoque aussi la question religieuse, la même dont doutait Jacques Vassal dans *Point Chaud* : c'est une expression paganiste de la spiritualité, le sacré des populations noires ne peut être que « *sauvage* », « *primaire* », il ne peut avoir procédé d'une adhésion intellectuelle et spirituelle. La religion chrétienne est ainsi implicitement associée à la culture occidentale, d'autant que la christianisation des esclaves s'est opérée par elle. En partant de cette conception, l'on comprend mieux la suite de l'intervention de cette téléspectatrice : « *il y a une adhésion à ces textes bibliques et c'est ça qui est surprenant dans le negro spiritual c'est que ça ne correspond pas à leur culture* ». En disant, « *Ça ne correspond pas à leur culture* », l'invitée souligne que les Noirs auraient ainsi leur culture dans la peau. Or, bien que certains pans de l'héritage culturel africain aient pu survivre dans les plantations, il est très difficile à mesurer d'autant que nombre de groupes ethniques ont été vendus séparément et que beaucoup sont nés dans les plantations. Par conséquent, cette déclaration rejoint l'analyse de Paul Gilroy sur l'association nature-culture, si la culture est liée à la race (et la religion par association), les Noirs n'auraient-ils pas la religion dans le sang ? Et les Blancs, dénués de la spontanéité noire ? Marie-France Anglade offre un propos plus nuancé, mais sa déclaration met bien en exergue la perception de pratiques et de cultures qui n'ont plus cours en Europe et qui par conséquent sont devenues étrangères : « *Surtout oui, toute la spontanéité de [...] ces femmes noires qui chantent dans les églises, et tout leur rythme, tous ces cris qu'elles poussent, cette spontanéité c'est vraiment une chose qu'on a beaucoup perdu en Europe.* »⁴³⁹. L'association entre race et culture est là aussi prégnante, les Européens ne seraient ainsi pas spontanés dans leur expression musicale et sacrée. La musique noire est encore une fois marginalisée au titre de sa race. Un autre

⁴³⁷ INA, « Les negro spirituals », *Aujourd'hui Madame*, Antenne 2, 30 Décembre 1976, 55'.

⁴³⁸ Ibid.

⁴³⁹ « Les negro spirituals », *Aujourd'hui Madame*, Antenne 2, 30 Décembre 1976, 55'.

aspect de cette culture raciale noire est lié au corps. Si, en Occident, la mobilisation du corps est associée à une manifestation profane, sensuelle voire sexuelle, cela l'exclut de fait de la spiritualité. Or, la musique noire est ainsi perçue, y compris le gospel comme une musique dansante. Dans *Point Chaud*, Jacques Vassal et Maurice Cullaz insistent sur cet antagonisme en rapprochant les pratiques corporelles dans le gospel de pratiques profanes :

(Maurice Cullaz) « *Il y a un groupe de gospel singers qui a fait plusieurs tournées en Europe, c'est les Stars of Faith, les étoiles de la foi, elles chantent avec une ardeur et une conviction extraordinaire, elles n'hésitent pas à entrer dans la foule pour faire taper des mains et [faire] participer, on peut dire, le public. [...] Ce qu'il y a de caractéristique dans les gospel song et les spirituals c'est le blues, le rhythm (sic) and blues, le jazz c'est la véhémence, c'est que le chanteur, la chanteuse, l'instrumentiste se flanque complètement dans ce qu'il joue, corps et âme, cœur, esprit* ».

Pour Jacques Vassal, « *C'est une musique qui se danse autant qu'elle se chante et il arrive qu'on voit dans des églises noires américaines avec cette musique, presque une ambiance de boîte où l'on danse* »⁴⁴⁰. A la suite de cette déclaration, l'émission propose un extrait d'une prédication d'un pasteur noir-baptiste américain, l'effervescence est au plus haut, le pasteur est accompagné d'une guitare électrique et d'une batterie et il invite la foule à danser. Le parallèle entre la messe gospel et « *l'ambiance de boîte* » renforce l'impression d'une musique impropre à la prière, cela associe le gospel à la musique de masse américaine et à des pratiques juvéniles subversives. Ces discours peuvent ainsi favoriser les réticences déjà présentes sur la musique noire à l'Église et éloignent encore les cultures noires des cultures occidentales. Tous ces éléments participent d'une part à rendre la musique noire étrangères aux cultures occidentales, d'autant que plusieurs de leurs caractéristiques sont perçues au regard de la race et non au regard d'une construction identitaire ou culturelle. Ces prismes attestent d'un changement de perception du gospel, d'autant plus qu'ils font partie de l'argumentaire des sphères conservatrices religieuses qui s'opposent à la musique noire dans les églises. Bien que les récitals dans les églises se poursuivent dans la décennie 1970, ces concerts ne disposent plus de l'aval du Vatican depuis 1967-1968. Le nombre de récitals diminue d'ailleurs à partir de 1975. Il est fort possible que les contestations conservatrices, associées au manque de soutien de la hiérarchie et aux résultats médiocres de la stratégie de

⁴⁴⁰ INA, « Les gospel songs et les negro spirituals : première partie », *Point chaud*, TF1, 17 Décembre 1975, 15'13.

modernisation, aient fait diminuer les initiatives des prêtres. En effet, certains acteurs catholiques de l'époque commencent à émettre l'hypothèse que la déchristianisation en cours est en partie due aux tentatives de modernisation du concile Vatican II⁴⁴¹. Ainsi, les deux chanteurs ont pu se reposer seulement sur des initiatives privées ou associatives, liées à leur réseau paroissial. Les tournées de John William en 1979 ont lieu principalement dans le Sud où il a établi une résidence. Enfin, la nature de leur performance va également dans le sens d'une diminution de l'engouement de l'institution. Les récitals sont des concerts dans les églises mais ne se déroulent pas en même temps qu'une célébration liturgique (par opposition à quelques événements des années 1960⁴⁴²) ce qui inscrit leur production dans une sphère religieuse mais non liturgique. Les franges conservatrices catholiques réunies en association, comme *Una Voce*, se font la voix de cette situation. Les contestations portent en partie sur la proximité des negro spirituals et du gospel avec les cultures protestantes, ces musiques « improvisations hâtives sans style d'aucune sorte [...] conduisent tout droit le culte catholique vers le culte protestant dans ce qu'il peut avoir de naïve bigoterie »⁴⁴³ ; « c'est que l'on veuille ou non l'introduction d'expressions culturelles protestantes »⁴⁴⁴ dans la liturgie catholique. Cette analyse est relativement paradoxale puisque les sources de presse protestante comme *l'Illustré Protestant* ou *la Réforme*⁴⁴⁵ ne montrent qu'un intérêt minoré pour le gospel, principalement attaché au culte évangélique dont les églises réformées se rapprochent dans un souci de rassemblement des églises protestantes⁴⁴⁶. La résistance porte en réalité principalement sur la défense d'une culture catholique française et plus précisément d'une culture occidentale blanche. Dans un bulletin de 1968 à propos du gospel à l'église, la rédaction écrit que « on fait valoir que l'on chante des paroles pieuses... souvent défigurées par les rythmes syncopés d'une musique qui n'est pas de notre culture »⁴⁴⁷ ; que les negro

⁴⁴¹ Cuchet, Guillaume, *Comment notre monde a cessé d'être chrétien : anatomie d'un effondrement*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p.130.

⁴⁴² *Aujourd'hui Madame*, 25 Mars 1981, John William atteste avoir participé à une messe télévisée en 1965.

⁴⁴³ BNF, 4-JO-19645, *Una Voce* (1964-), « Musiques et musiciens de la nouvelle réforme », Bulletin n° 20, mai juin 1968, 1968, p.6.

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ *L'Illustré Protestant* consacre un dossier au prédicateur Billy Graham en 1963 dans lequel est mentionné le gospel. BNF, 4-JO-9937 (1952-1970), *L'Illustré Protestant*, Mai 1965, n°108, p.8 et 9. Entre 1959, *La Réforme* mentionne les Compagnons du Jourdain. BNF, MICR D-889, *La Réforme* 1945-1970, « sur la communauté », 26 Décembre 1959.

⁴⁴⁶ Hilaire Yves-Marie et alii, *Histoire religieuse de la France contemporaine*, t.3, 1930-1980, Toulouse, France : Privat, 1988, p.443.

⁴⁴⁷ BNF, 4-JO-19645, *Una Voce* (1964-), « Que penser des messes avec guitares et batteries ? » Bulletin n°18 (janvier-février 1968), 1968, p.16.

spirituals « *n'existent que par l'interprétation que les Noirs en donne* »⁴⁴⁸ et que l'on « *ne voit pas en quoi la musique des noirs-américains peut exprimer le génie des blancs européens* »⁴⁴⁹. A propos d'un concert de John William à Belleville, qui n'est cité que comme « *chanteur noir x* »⁴⁵⁰, la rédaction retransmet une revue de presse dans laquelle on peut lire que « *les bases des negro spirituals ne sont pas celle d'un christianisme primitif rénové mais un héritage venu du fond de l'Afrique* »⁴⁵¹. Hugues Panassié rejoint l'association *Una Voce* en 1967 (comme délégué pour le diocèse de Montauban)⁴⁵². En défenseur d'un jazz authentiquement noir, il réfute la place de la musique noire à l'Église, l'Occident ne peut s'approprié correctement les cultures noires :

*« Il n'en reste pas moins que l'incompatibilité entre l'art musical noir américain et la liturgie catholique est totale, car la majorité des fidèles ne pourrait "interpréter convenablement cette musique des Noirs américains" et produirait une caricature ridicule dont "le sentiment religieux si touchant et si intense qui se dégage des spirituals interprétés par les Noirs" serait absent. »*⁴⁵³.

On observe la façon dont l'argument racial se superpose à l'argument culturel, c'est aussi le cas de ce lecteur de *Sud-Ouest*, également maître de Chapelle qui écrit au journal en 1969 : La liturgie doit être effectuée dans des « *formes propres à sa culture [...] dans les formes qui jaillissent de notre fonds culturel à nous* »⁴⁵⁴. Les tentatives d'adaptations ratées selon lui « *trahissent à la fois les paroles et la musique, que nous n'avons pas 'dans le sang'* »⁴⁵⁵. Le maître de chapelle conclut d'ailleurs que l'appropriation n'est pas possible, la musique noire est trop étrangère à ce que nous sommes : « *Mais ne serait-il pas possible de s'approprier quelques expressions de ce rythme exotique ? Les essais ne sont guère convaincants.* »⁴⁵⁶. On le voit, la caractéristique de musique rythmée, apparaît à nouveau. Ces musiques sont

⁴⁴⁸ BNF, 4-JO-19645, *Una Voce* (1964-), « Le chant grégorien et les africains », n°22 (mai-juin 1968), 1968, p.13.

⁴⁴⁹ Ibid., p.14.

⁴⁵⁰ Ibid., p.15

⁴⁵¹ Ibid.

⁴⁵² Ibid.

⁴⁵³ Propos de Hugues Panassié cité dans TOURNÈS-FORTIN, Ludovic, « La culture de masse à l'église ? L'introduction avortée de la musique noire américaine dans la liturgie catholique française (1960-1970) » In : Le chant, acteur de l'histoire [en ligne], Presses universitaires de Rennes, 2000 (généré le 24 mai 2020). <http://books.openedition.org.ezproxy.u-pec.fr/pur/48036>

⁴⁵⁴ « Notre Courrier », *Sud-Ouest Bordeaux*, 20 Novembre 1969.

⁴⁵⁵ Ibid.

⁴⁵⁶ Ibid.

d'ailleurs rapprochées des musiques populaires profanes, à propos de la Gospel Night à Saint Germain des Prés en 1969, la rédaction d'*Una Voce*, effectue un parallèle avec le festival de folk de Woodstock pour dénoncer la « *spontanéité dans la liturgie* »⁴⁵⁷ et l'aspect sensualisant et dangereux de ces musiques qui provoquent des « *danses frénétiques* »⁴⁵⁸.

Dans un article du *Monde* du 2 Juillet 1977 qui porte sur un congrès de musique religieuse, le journaliste présente aussi le rythme au cœur du débat entre catholiques :

« *Les suites du concile, avec la messe en français, ne firent que concrétiser et officialiser une évolution irrésistible qui provoqua alors des débats passionnés (cf. l'enquête du "Monde" et le courrier qui s'ensuivit, 8-11 janvier, 8 et 31 mars 1967). Mais le véritable " séisme " se produisit avec l'entrée à l'église de la " musique rythmée ", avec guitare et batterie, qui date du congrès de la JOC de 1967, où cinquante mille jeunes découvrirent John William et le désarroi de certains fut encore accru par l'introduction de musiques proches des variétés au cours de ces dernières années.* »⁴⁵⁹.

Les franges contestataires sont majoritairement des catholiques traditionalistes, le gospel a été un sujet de division du milieu catholique suite à la politique de Vatican II où l'ampleur du débat est telle que certains groupes se sont séparés de l'Eglise catholique romaine tel les lefevristes. Ces derniers se séparent de l'autorité du Vatican pour former leur propre église, où la liturgie reprend sa version traditionnelle en latin accompagnée de chant grégorien. D'autres organisations sont spécialisées dans les actions radicales, comme *le Mouvement contre l'autodestruction de l'Eglise* qui s'attaquent à la *Gospel Night* de Saint-Eloi en 1971⁴⁶⁰. Un des arguments majeurs de ces résistances est rassemblé dans les propos d'Hugues Panassié : « *les éléments venus du jazz viennent d'un monde étranger à l'homme occidental* »⁴⁶¹, cette assertion s'étend au gospel. Nous l'avons observé, c'est une idée que véhicule aussi une partie du public et des médias. Par conséquent, le gospel est non seulement étranger en tant que musique noire, mais il est étranger en tant que musique liturgique rythmée. Le rythme est associé à l'Afrique, la religion à l'Occident, dans cet imaginaire culturel, que deviennent les voies d'acculturation et d'appropriation du gospel ?

⁴⁵⁷ BNF, 4-JO-19645, *Una Voce* (1964-), « Woodstock », n°34 (septembre-octobre 1970), 1970, p.19

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Ibid.

⁴⁶⁰ TOURNÈS-FORTIN, Ludovic, *art.cit.*

⁴⁶¹ Ibid.

Une circulation musicale : allers et retours en pays francophones

A partir de la fin des années 1980, le gospel français est en déclin. En effet, aux représentations raciales se sont associées des mutations de la société (et par conséquent du marché musical) dans lequel la scène française de negro spirituals et de gospel ne trouve plus sa place. La discographie française diminue : les sorties de disques de John Littleton sont assez prolifiques entre 1970 et 1989 (en moyenne un disque par an) mais c'est exclusivement sous le label Studio SM et s'adresse donc à public chrétien. John William n'enregistre quant à lui qu'un seul nouveau disque en 1977, *Modern Spirituals*⁴⁶², les autres sorties sont exclusivement de ses succès passés. De plus, les apparitions de John William se font plus rares et nombre de ses interventions concernent un retour sur sa carrière ou des interprétations de ses grands succès américains⁴⁶³. Si les mentions de John Littleton sur la période sont plus nombreuses, elles concernent presque exclusivement des journaux régionaux où l'on fait la promotion de ses concerts et récitals, et une seule interview⁴⁶⁴. Les mentions des negro spirituals et des deux artistes sont nulles dans la presse nationale à partir de 1975. Il semblerait donc que la scène française ne disparaît pas complètement mais qu'elle se restreint à un public chrétien et au marché très spécifique de la musique religieuse. Compte tenu du déclin du catholicisme, cette musique est de faite bien moins médiatisée et populaire chez le grand public. Du côté du grand public justement, le gospel redevient une musique étrangère et noire-américaine. Le gospel est présent dans les programmes télévisés entre 1980 et 1989 mais concerne exclusivement des groupes noirs-américains invités au Festival de Jazz d'Antibes (comme les *Manhattan Transfer*)⁴⁶⁵, quelques journaux indiquent des concerts de stars noires américaines comme les *Gospel Golden Voices* en 1982 à la Rochelle⁴⁶⁶. Le gospel est aussi mentionné dans des émissions liées à la musique noire ou étrangère comme *Soul Session*⁴⁶⁷. L'on compte également plusieurs interprétations de Jessye Norman⁴⁶⁸, grande cantatrice noire. Ces transformations s'expliquent par celles du public : le public catholique dont bénéficiait les artistes de gospel se réduit au fur et à mesure que l'Eglise française prend ses distances avec les musiques modernes. De plus, le gospel n'apparaît pas suffisamment

⁴⁶² John William, *Modern Spirituals*, Riviera, 45t, 1977.

⁴⁶³ Sur ces 15 apparitions télévisées entre 1980 et 1989, il n'intervient qu'une seule fois en tant que chanteurs de negro spirituals et c'est dans le cadre d'un retour sur sa carrière (INA, *Les mercredis d'aujourd'hui madame : émission du 25 mars 1981*, 25 mars 1981, 60'14). Dans toute les autres émissions, il vient interpréter des musiques de films.

⁴⁶⁴ INA, entre 1980 et 1989, 46 mentions télévisées le concerne, 35 apparitions sont régionales.

⁴⁶⁵ INA, *Festival de Jazz Antibes 1980 : The legends of jazz*, 29 mars 1981, 60'.

⁴⁶⁶ INA, « La Rochelle et la Nouvelle Orléans », *Colportages*, 29 Mai 1982, 13'15.

⁴⁶⁷ INA, *Soul Session*, 26 Avril 1988, 46'.

⁴⁶⁸ INA, *Le Grand échiquier*, 19 Novembre 1984.

populaire auprès des jeunes, la diminution de la production profane de ses musiques semble indiquer cela, puisque les jeunes constituent encore un public de consommateurs important. Une des stratégies de l'Église française consistait à relancer la foi de la jeunesse en intégrant des musiques populaires aux pratiques chrétiennes. Cette stratégie est soulignée dans l'article du *Monde* du 2 juillet 1977 dans lequel un participant du congrès, le père Lebon, souligne la nouvelle liturgie : « *Chaque assemblée, dit le Père Lebon, doit trouver son propre "Sound", un ton pour chanter, pour communiquer, pour exprimer sa foi. C'est la relation, la communion entre les chrétiens, leur manière d'être ensemble, qui doit orienter la célébration.* »⁴⁶⁹. Cette volonté de communion et de proximité avec la jeunesse correspond aux missions que se sont fixés John William et John Littleton. Tous deux témoignent au cours d'interviews vouloir adresser les problématiques du temps, « *réconcilier les générations* »⁴⁷⁰. Cela ne semble pas avoir convaincu les jeunes, qui leur préfèrent une musique plus moderne et plus proche de leur préoccupation, les adaptations françaises ont en effet à la fin des années 1970 mauvaise presse, voire sont considérées comme ringardes⁴⁷¹. La génération dont sont issus les deux artistes peuvent aussi participer de cette difficulté de s'adresser aux jeunes : une des caractéristiques des musiques des cultures juvéniles réside dans le fait qu'elles sont produites par des jeunes eux-mêmes auxquels le public s'identifie facilement (Johnny Halliday, Sylvie Vartan ou les Beatles sont emblématiques de cela). John William et John Littleton sont d'une génération différente, ils représentent ainsi potentiellement des valeurs morales plus proches de celles des adultes que des jeunes.

Cependant, le déclin de la scène française de negro spirituals ne constitue pas une rupture. L'engouement que ces musiques ont suscité durant deux décennies donne naissance à de nouvelles circulations, de nouvelles appropriations et à l'entretien de pratiques amateurs. Tout d'abord, en métropole, le gospel passe progressivement des églises catholiques aux églises protestantes, on note en effet plusieurs émissions *Présence Protestante* dédiées aux negro spirituals ou au gospel⁴⁷² alors que ces musiques s'effacent de l'émission *Jour du Seigneur*. En parallèle, la pratique amateur s'entretient à partir de la fin des années 1980 et se développe fortement à partir des années 2000. Parmi les acteurs de cette scène française,

⁴⁶⁹ « Un Congrès à Paris, la musique et la foi », *Le Monde*, 2 Juillet 1977.

⁴⁷⁰ « Le Mans : récital John LITTLETON au théâtre du Mans », *Journal Télévisé Le Mans Soir*, 13 Mai 1975.

⁴⁷¹ TOURNÈS-FORTIN, Ludovic, « La culture de masse à l'église ? L'introduction avortée de la musique noire américaine dans la liturgie catholique française (1960-1970) ».

⁴⁷² *Présence Protestante*, 04 Juillet 1982, et *Présence Protestante*, 01 Janvier 1989.

Claudine Gabriel des Bordes, transmet ensuite ses connaissances sur les negro spirituals et le gospel via la direction d'une chorale amateur. Dans les années 1980, elle s'installe en Essonne, où elle crée en 1985 la chorale *Résonnances 91*, elle raconte : « *Alors j'ai d'abord fait chanter les gamins dans les écoles, du coup j'ai fait six ans de bénévolat à raison de six heures par semaine, ce qui était énorme mais c'est là que j'ai appris mon métier d'animatrice. Puis des adultes m'ont demandé de monter une chorale, j'ai dit oui volontiers, alors on a fondé l'ensemble vocal résonnances, puis ça fait 35 ans que ça dure.* »⁴⁷³. Encore aujourd'hui, tous les mardis et tous les jeudis, l'ensemble se réunit pour chanter des chants créoles, des negro spirituals et du gospel. Louis Thomas Achille a continué d'animer la vie des negro spirituals à Lyon où il crée un véritable réseau autour de l'art du chant populaire noir. Jusqu'à la fin de sa vie, Louis T. Achille dirige la chorale du Park Glee Club et pour chaque anniversaire décennal de la chorale, des événements spécifiques sont organisés. Ainsi en 1988, il emmène le PCG aux États-Unis dans l'objectif « *d'aller à la rencontre des cultures afro-américaines et franco-créoles du Sud des États-Unis, nous nous efforcerons de rencontrer le maximum de personnes, d'entendre des spirituals et de chanter nous même à la demande de nos hôtes* »⁴⁷⁴. La chorale passe ainsi à Atlanta, la Nouvelle Orléans, Nashville et Salt Lake city dans le mois d'Aout 1988. Ils vont également en Martinique en 1977 où un concert est organisé avec Joie de Chanter, la chorale de sa cousine, Paulette Nardal⁴⁷⁵. Les bilans d'activité du Park Glee Club montrent que c'est tout un ensemble d'activités qui se crée autour de la chorale rassemblant d'autres associations, des écoles ou des municipalités, par exemple, en 1988, la chorale initie les élèves de primaire au chant des negro spirituals, il participe à un événement de Noël le 15 décembre 1988 avec l'Association Amicale France Amérique, un concert est aussi organisé avec une église Luthérienne de Lyon⁴⁷⁶. En 1986, il participe la fondation de Radio Fourvière en 1986, qui devient RCF, Radio Chrétiennes de France⁴⁷⁷. Il propose à plusieurs reprises des émissions sur les negro spirituals et le gospel entre 1980 et 1990. Aujourd'hui encore, la radio dédie de temps à autre des émissions à ce sujet, comme en 2013 où une émission intitulée « l'épopée des musiques noires » est diffusée⁴⁷⁸, puis en 2020, une émission « negro spirituals et gospel en France »⁴⁷⁹. Enfin,

⁴⁷³ Claudine Gabriel des Bordes, 20 Mars 2020.

⁴⁷⁴ Archives Park Glee Club®, voyage du Park Glee Club aux USA, 4 Février 1988

⁴⁷⁵ Archives Louis Thomas ACHILLE, Lettre de Louis T. Achille à Paulette Nardal, 10 décembre 1977,

⁴⁷⁶ Archives Park Glee Club®, *bilan du quarantième anniversaire du Park Glee Club, 1988*

⁴⁷⁷ « Present musicalement dans les médias », site : <https://louisthomasachille.com/>

⁴⁷⁸ Archives Louis Thomas ACHILLE, RCF, « L'épopée des musiques noires », 3 Aout 2013.

l'enseignement du maître de chorale donne lieu à des héritages, l'ensemble du Lyon Glee Club se crée dans la continuité des œuvres de Louis T. Achille. Une chorale professionnelle lyonnaise est même présente, Sweet Witness, qui se produit en 2009 à l'Auditorium de Lyon⁴⁸⁰. Plus largement en France, on peut noter un développement des chorales de gospel à partir de la fin des années 1980. Les archives du Journal Officiel nous renseignent sur la création de ces chorales amateurs, certaines évangéliques, d'autres œcuméniques ou laïques. Les données quantitatives indiquent une très forte hausse à partir des années 2000, moins de 10 chorales par an sont créées entre 1980 et 1990, entre 1990 et 2000, 74 chorales sont créées, puis 230 entre 2000 et 2010, 298 entre 2010 et 2020⁴⁸¹. Cette hausse de créations d'association n'est pas seulement liée aux réseaux des chanteurs de negro spirituals et de gospel des années 1960-1970, le renouveau de la pratique évangélique en France, aux Antilles et dans les espaces d'Afrique francophones constitue un facteur majeur qui illustre le transfert culturel d'une religion chrétienne à l'autre. Nombre des associations inscrites au Journal Officiel ont des objectifs religieux. L'analyse des domaines d'activités et des lieux de création confirme que le gospel s'inscrit plus amplement auprès des diasporas antillaises ou aux Antilles même. Sur ces chorales, nombreuses sont celles qui indiquent souhaiter promouvoir la culture « afro-caraïbienne » ou sont créées en Martinique ou en Guyane. Les travaux de Sébastien Fath sur le gospel dans les espaces francophones confirment cette analyse : aux Antilles, l'alliance entre une mémoire de l'esclavage, une identité afro-caraïbienne revendiquée et une adhésion à la religion évangélique a favorisé l'émergence d'une scène professionnelle de gospel⁴⁸². Le cas du MémorialACTe en Guadeloupe illustre bien cette situation, ce Centre caraïbéen d'expression et de mémoire de la traite de l'esclavage invite l'année de sa création en 2015, la chanteuse Carole Venutulo pour présenter un répertoire de chants sacrés et de gospel⁴⁸³. En Martinique, au Congo, en Côte d'Ivoire, et au Cameroun plusieurs groupes et chanteurs connaissent une renommée internationale et sont soutenus par des systèmes de production musicale locaux (maisons de disques, managers, festivals). Parmi ces artistes, Mélanie Ondjani (Gabon) et Jessica Dorsey (Martinique) sont ainsi deux

⁴⁷⁹ Archives Louis Thomas ACHILLE, « negro spirituals et gospel en France », RCF, 14 janvier 2020, 57'

⁴⁸⁰ Site de l'Auditorium de Lyon : <https://www.auditorium-lyon.com/en/node/9712>

⁴⁸¹ Le recueil de données a été effectué à partir des annonces publiées au Journal Officiel (disponibles en ligne), site : <https://www.journal-officiel.gouv.fr/associations/recherche/>. Il a été effectué via une recherche par mot-clé « gospel » et ne concerne que les créations d'associations dont l'objet comprend des activités musicales.

⁴⁸² FATH Sébastien, *Gospel & francophonie : une alliance sans frontières*, Tharoux, France : Empreinte-Temps présent, 2016, p.75

⁴⁸³ Ibid., p. 89

chanteuses de gospel reconnues sur la scène internationale. Ces scènes antillaises et africaines francophones réverbèrent l'intérêt pour la musique gospel en métropole, puisqu'en 2012 se tient à Paris les Angel Music Awards où toutes deux chantent le titre de Mélanie Ondjani, « bondye ou wo », qui vient d'être primé. En outre, Mélanie Ondjani participe à plusieurs formations musicales métropolitaines comme Master Music ou Gospel pour 100 voix⁴⁸⁴. En 2015, Jean-Luc Moreau crée une comédie musicale Gospel sur la Colline qui se produit aux Folies Bergères avec Firmine Richard en tête d'affiche⁴⁸⁵.

Le gospel n'a pu s'adapter aux mutations culturelles et religieuses des années 1970. A la visée universelle que proposaient les deux artistes s'est heurté l'altérité de leur musique. Cependant, au cours des années 1980, il reste présent et circule à nouveau dans les Antilles et les pays d'Afrique francophone. Les negro spirituals et le gospel français ont également laissé la trace d'une culture noire, construit sur le terreau du jazz, ils nourrissent la soul et plus tard le rap. Les negro spirituals et le gospel ont donc été des continuités dans l'histoire de la musique noire en France plutôt que des épisodes inédits.

⁴⁸⁴ Ibid., p.70

⁴⁸⁵ Ibid., p.143

Conclusion

« Au début j'avais une vision limitée de la musique. Les programmes de la radio étaient contrôlés par le gouvernement et l'on écoutait que ce que le Blanc voulait qu'on écoute. Si bien, qu'on ne savait rien de la musique noire. [...] Plus tard, quand je suis allé en Amérique, j'ai été exposé à l'histoire de l'Afrique, dont je n'avais jamais entendu parler ici. C'est à ce moment que j'ai vraiment commencé à comprendre que je n'avais jamais joué de la musique africaine. J'avais utilisé le jazz pour jouer de la musique africaine alors que j'aurais du utiliser la musique africaine pour jouer du jazz. Ainsi, c'est l'Amérique qui m'a ramené à moi-même. »⁴⁸⁶.

C'est ainsi que le musicien nigérian Fela Kuti décrit son processus artistique. Dans ce récit de l'artiste, le voyage aux Etats-Unis est un retour aux sources africaines de la musique à travers le jazz. Ce qui peut sembler assez paradoxal au premier abord évoque en réalité le cœur de la musique noire : la condition noire et le métissage, un jeu de va et vient entre l'Afrique, les Amériques et l'Europe, et l'histoire d'une relation entre culture occidentale et culture noire. Cette déclaration de Fela Kuti illustre finalement toute la complexité de l'histoire d'une musique dont l'expression de l'expérience noire a été sans cesse renouvelée par ses voyages.

Dans cette histoire, les negro spirituals sont les premières racines américaines, témoins de la mémoire de la diaspora alors captée par les plantations esclavagistes. Chant d'espoir et chant de foi des esclaves christianisés, elle poursuit son évolution au fil de la libération des citoyens noirs. Lorsque la musique devient au début du XX^e siècle un moyen d'ascension économique et sociale, les musiques noires fleurissent dans les Etats du Sud, le rythme du jazz et du blues inspire bientôt des compositeurs tels T.A Dorsey qui pose ainsi les bases du gospel. Cette musique, forte de son succès, est diffusée puis appropriée par les maisons de disques américaines. Les travaux de Michel Fabre ont montré l'importance des *Rives Noires*⁴⁸⁷ de Paris dans les réseaux transatlantiques noirs, Joséphine Baker et Sydney Bechet ne sont pas deux exceptions des transferts culturels entre les noirs-américains et les populations noires de l'Empire français. Dans ce contexte d'échanges, Roland Hayes, Jean Wiener et Louis T. Achille sont les premiers passeurs des negro spirituals en France. Roland

⁴⁸⁶ Cité dans PARENT Emmanuel et Cité de la musique, *Great black music*, Arles, France : Actes sud, 2014, p.78.

⁴⁸⁷ Fabre Michel, *La rive noire : les écrivains noirs américains à Paris, 1830-1995*, Marseille, France : A. Dimanche, 1999, 326 p.

Hayes exporte cette musique folklorique noire en France où sous sa forme lyrique, elle s'intègre dans l'environnement culturel de la musique savante. Après la Seconde Guerre Mondiale, l'héritage de Roland Hayes se maintient alors que le soft power américain imprègne le marché européen, les musiques noires-américaines disposent alors d'une popularité renouvelée. Une acculturation s'est opérée dans laquelle Marian Anderson et Paul Robeson font figure de références du genre. Dans ce contexte, les appropriations de negro spirituals se développent et se diversifient. Les programmes audiovisuels et les magazines sur le jazz se multiplient et deviennent les premiers relais du gospel. Dans les années 1940-1950, les negro spirituals sont une musique populaire noire dont l'identité et les représentations circulent d'ores et déjà entre militants panafricains, folkloristes et journalistes. Les amateurs de jazz lui donnent un autre élan dès les années 1955, alors que Charles Delaunay consacre des articles aux grandes voix du gospel, Sim Copan dirige les auditeurs à travers les fleuves profonds des negro spirituals. Dans une période d'attrait pour l'imaginaire noir-américain, l'industrie musicale entrevoit un marché et lorsqu'un chanteur noir, John William, se présente aux maisons de disque. C'est l'opportunité de créer une version française des grands succès américains et des grandes voix noires. A cette imitation culturelle succède un processus d'appropriation : l'amplification des médias de masse français marque le début de cette étape centrale, entre 1959 et 1963, les français font mieux connaissance avec cette musique nouvelle par l'entremise de la télévision. L'année 1964 marque le tournant à partir duquel le gospel connaît un large succès, cette musique est ainsi intégrée dans des productions télévisées, les événements de jeunesse et les concerts. Le succès des prestations de John William, déjà particulièrement médiatisé participe de cet engouement d'autant qu'il propose des compositions en français. Tous les éléments d'une appropriation culturelle sont ainsi présents : textes en langue française, figures américaines imitées, diffusion des negro spirituals et du gospel dans des registres médiatiques et artistiques variés, conquêtes de publics divers puis du grand public. Ce processus se poursuit avec l'intérêt de l'Eglise catholique française en la personne du père Guy de Fatto, l'aumônier des artistes propose alors de nombreuses initiatives religieuses autour de la musique noire comme les *gospel night*. Si ces événements connaissant un certain succès, ils font débat au sein de l'église et des milieux catholiques, le Vatican retire en effet son soutien à ce type d'initiative dès 1968, et des franges conservatrices et traditionnelles catholiques s'y opposent fortement. A l'orée des années 1970, le contexte culturel et religieux français change ouvrant une nouvelle étape de la réception du gospel. Alors que les deux artistes délaissent les plateaux télévisés pour se rapprocher du public dans des tournées d'églises, la société se sécularise. Parallèlement, la

popularité de la soul en France réverbère une nouvelle médiatisation du gospel en tant que musique noire. Mais cette dernière suscite de nombreuses représentations pour une partie du public, des représentations également mises en exergue par les groupes catholiques conservateurs. Tous voient dans la musique noire, une musique africaine rythmée, potentiellement subversive et étrangère à la culture occidentale. Peu à peu le gospel perd son public : l'église française est de plus en plus réticente à la fin des années 1970 à proposer des concerts et messes gospel, aussi, cette musique perd progressivement de la surface. Quant au public profane, l'on peut supposer que le désintérêt des maisons de disque indique que les jeunes délaissent le gospel qui ne correspond plus à ces goûts musicaux et à ces préoccupations. Au début des années 1980, les apparitions médiatiques des deux artistes se font plus rares. Si aucune relève française n'apparaît immédiatement, une relève francophone africaine et antillaise prend la suite du gospel avant de relancer son succès en métropole à l'orée des années 2000.

C'est justement une dynamique de circulation et de transfert culturel que laisse apparaître cet âge d'or du gospel français. Venu des Etats-Unis où les negro spirituals sont déjà issu d'un métissage entre des populations africaines et des pans de la culture occidentale, les negro spirituals puis le gospel traversent l'Atlantique. Ils rencontrent un certain succès en Europe, en France puis c'est dans d'autres espaces francophones qu'ils continuent leur route. Les travaux de Sébastien Fath ont en effet illustré les voies d'appropriation du gospel au Congo, au Québec ou aux Antilles⁴⁸⁸. Au travers de ces circulations peuvent se créer des transferts : de son arrivée à son départ de France, le gospel est bien réceptionné en tant que musique noire, mais sa perception change dans l'Hexagone. Elle s'implante comme une musique noire-américaine dans une société inondée par le softpower, puis rencontrant une volonté de modernisation de l'église et d'ouverture sur les cultures étrangères, le gospel trouve ses liens avec les français en tant que musique religieuse actuelle. Traduite, adaptée, appropriée, elle devient une musique noire française pour un temps, avant d'être à nouveau rejeté du côté de l'étranger et de l'étrangeté en tant que musique noire africaine. En filigrane de ce transfert culturel, c'est le rapport de la société française à sa propre modernité occidentale et aux cultures noires qui émerge. Dans les années 1970, dès lors qu'elle est identifiée comme une musique noire-africaine, les voies d'appropriation se réduisent. Le gospel devient une musique dont la rythmique, l'aspect dansant est impropre à la culture

⁴⁸⁸ FATH Sébastien, *Gospel & francophonie : une alliance sans frontières*, Tharoux, France : Empreinte-Temps présent, 2016, 228 p.

liturgique française, une musique dont l'aspect religieux ne peut se combiner avec les musiques modernes. Son altérité se situe très précisément dans sa dichotomie profane et sacrée, dans sa dichotomie française et noire qui la rend étrangère à la culture occidentale.

L'histoire du gospel en France n'est ainsi pas seulement une implantation ex-nihilo d'une vogue américaine entretenue par des médias, en effet, le gospel et les negro spirituals ne sont pas la première étape d'une circulation des cultures noires. Renouant outre atlantique les filiations de la musique noire, le gospel bénéficie dans les années 1950 de la popularité du jazz. Puis l'appropriation des années 1960 illustre un premier nœud entre le gospel et la culture française : la culture catholique en quête de renouveau trouve dans cette musique religieuse une voie de changement. Le public français redécouvre au travers de ces chants une spiritualité en perdition mais aussi un autre pan de leurs musiques modernes, tous découvrent des liens et des sentiments qui transcendent les divisions nationales et raciales. A partir des années 1970, dans un contexte de sécularisation et de popularisation de musique plus neuves, plus jeunes, plus modernes, les représentations raciales resurgissent et rompent les liens précédemment construits. Pourtant, des résurgences apparaissent, le gospel reste présent dans certains cultes protestants, dans la pratique amateur et vogue via la francophonie. Enfin, la soul, le funk et le hip-hop prennent pied dans l'Hexagone. Tous ces processus consécutifs montrent que le gospel en France fut l'histoire dynamique d'un transfert culturel, ce phénomène qui ne se produit pas une fois pour toute mais qui est construit d'imitations, de réappropriation, de continuités et de rejets. La rupture avec le gospel n'est donc pas en cette fin des années 1980, une rupture totale, encore moins une rupture avec la musique noire. C'est une étape des liens entre la société française et les cultures noires dont les continuités nationales et transnationales entrent dans une histoire longue encore à faire.

Sources

LES SOURCES PUBLIQUES

Les sources imprimées

Archives de presse en ligne de la BNF

Les archives de presse en ligne ont principalement permis de cerner le corpus plus général par la recherche par mot-clés via le nom des artistes ou le genre musical. La grande majorité du corpus a indiqué des acteurs, des évènements, des sorties de disques ou des données quantitatives. Le recueil de données des diffusions radiophoniques a pu être effectué via l'Aube, Ce Soir, l'Aurore et Combat. Le corpus a également pu fournir de nombreux éléments de réception critique, principalement par la presse nationale (principalement Le Monde, Ce soir, L'Aube) ainsi que par la presse culturelle (Cahiers du Sud, Mercure de France). La presse coloniale, d'outre-mer (La Revue Guadeloupéenne) et la presse politique (L'Humanité) ont permis de trouver et analyser les liens entre musiques, problématiques raciales et engagement politique. Compte tenu des périodes différentes sur lesquelles sont numérisés les journaux sur les différentes bases de données de la BNF, les archives d'Europresse ont principalement nourri la construction du sujet pour les années 1950-1980, alors que les archives de Retronews ont servi pour la période 1920-1955. C'est à partir de ces sources qu'a été complété le corpus en

Europresse : recherche par mots-clés (gospel, negro spirituals, Paul Robeson, Marian Anderson, John William, John Littleton, Louis Thomas Achille) du 01/01/1945 au 01/01/1980.

- **Presse nationale**

Le Monde (1944-) quotidien d'information (341 articles)

- **Presse régionale**

Sud-Ouest (1944-), quotidien régional de Bordeaux

Retronews : recherche par mots-clés (gospel, negro spirituals, Paul Robeson, Marian Anderson, John William, John Littleton, Louis Thomas Achille) de 1945 à 1980 : 643 articles de presse régionale et nationale. Parmi ses articles, près des deux tiers concernent des mentions radiophoniques qui permettront d'effectuer une étude quantitative.

Les titres comprennent :

- **Presse nationale :**

L'Aube (1932-1951)

L'aurore (1943-2001)

Ce soir (1937-1953)

Combat (1941-2001)

France soir (1941 -2011)

L'intransigeant (1944 1970)

Carrefour (1944-1986)

L'Homme libre (1913-1947)

L'Evènement (1872-1966)

- **Presse Régionale**

La Bourgogne républicaine (1937-1958), quotidien d'information générale, d'orientation socialiste.

Les dernières dépêches de Dijon (1945-1958), quotidien d'information générale.

La Gazette provençale (1940 2002), quotidien d'information générale.

Journal du Canton d'Aubervilliers (1946-1972), hebdomadaire régional communiste.

Revue guadeloupéenne (1945-1959), hebdomadaire information générale sur la Guadeloupe, diffusée en Guadeloupe et métropole.

L'Emancipateur (1906-1952), hebdomadaire du Berry, d'orientation socialiste.

Le segréen (1945 – 1967), hebdomadaire de l'arrondissement de Segré.

- **Presse coloniale**

Revue des Troupes Coloniales (1902-1947), mensuel publié par le Ministère de la Guerre.

- **Presse politique**

Le droit de vivre (1931-), *Bulletin de la LICA* (1929-1931), organe officiel de la Ligue contre l'antisémitisme.

La jeune République (1920-1989), hebdomadaire socialiste.

Le libertaire (1895-1972), hebdomadaire anarchiste.

Démocratie Nouvelle (1947-1958), mensuel communiste.

La France Nouvelle (1945-1980) hebdomadaire du comité central du Parti Communiste Français.

L'humanité (1904-) quotidien socialiste.

Droit et Liberté (1944-1987), mensuel, publié par le Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples (MRAP).

Force Ouvrière (1944-) hebdomadaire de la CGT FO.

- **Presse de résistance**

La France Nouvelle (Buenos Aires) (1943-1946), hebdomadaire, Argentine (édition).

Le gavroche (1944-1948), hebdomadaire.

France-Amérique (1943-1947) hebdomadaire, New York (édition).

- **Presse culturelle**

Les lettres françaises (1942-2019), hebdomadaire national.

Mercure de France (1890-1965), mensuel national.

Les cahiers du sud (1925-1966), mensuel national artistique et littéraire.

- **Presse religieuse**

Le journal des missions évangéliques (1826-1989) trimestriel national évangélique.

La Croix (1880-), quotidien national catholique.

La Revue Spirite (1858-) trimestriel national du spiritisme.

Gallica : recherche par mots-clés (negro spirituals) du 01/01/1945 au 01/01/1980. Les archives de Gallica ont permis d'avoir accès à des sources plus spécialisées ou plus locales que les médias généralistes. Les sources indiqués ici sont une sélection d'un corpus plus conséquent disponible sur Gallica. Compte tenu de l'importance quantitative, une sélection a

été opéré en fonction de la pertinence sur le sujet (il a été privilégié les documents avec des articles conséquents et un regard critique).

- ***La Femme dans la cité : revue mensuelle du Rassemblement féminin***, Rassemblement féminin (Martinique), (1945-195.), directrice Paulette Nardal.
Notice du Catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32774010k>
 - N°43 Janvier 1949.

- ***L'Alliance internationale des anciens de la Cité universitaire de Paris*** (1949-1962).
Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343873478>
 - N°35, Janvier 1960

- ***Globe (Paris 1944)***, (1944-1946), rédacteur en chef Jean Bressy
Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34447233n>
 - N°17, 1^{er} Mars 1945

- ***Le Porteur de flambeau : bulletin mensuel des cadres de la jeunesse salutiste*** (194.-1980), Armée du Salut, quartier général national (France).
Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34453987r>
 - N°290, Mars Avril 1957
 - N°297-298, Novembre Décembre 1957
 - N°207, Mai 1950

- ***Études : revue fondée en 1856 par des Pères de la Compagnie de Jésus*** (1945-), Compagnie de Jesus.
Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34416001m>
 - T.270, Juillet Aout Septembre 1951
 - T.293, Avril Mai Juin 1957
 - T.299, Octobre Novembre Décembre 1958
 - T.308, N°2, Février 1961
 - T.322, N°5, Mai 1965
 - N°6, Décembre 1965

- T.333, N°6, Décembre 1970
 - T.340, N°4, Avril 1974
 - T.351, N°4, Octobre 1979
 - T.336, N°6, Juin 1972
 - T.297, Avril Mai Juin
 - T294, Juillet Aout Septembre
 - T290, Juillet Aout Septembre 1956
 - T278, Juillet Aout Septembre 1953
 - T303, Octobre Novembre Décembre 1959
 - T291, Octobre Novembre Décembre 1956
 - T277, Avril Mai Juin 1953
- ***Elle : l'hebdomadaire de la femme*** (1945-), rédacteur en chef Hélène Gordon-Lazareff
 Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343485686>
 - N°109 23 Décembre 1947
 - N°209, 28 Novembre 1949
- ***La Maison-Dieu*** (1945), La Maison-Dieu : cahiers de pastorale liturgique Service national de la pastorale liturgique et sacramentelle (France), Roguet, Aimon-Marie (1906-1991) directeur de publication.
 Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34348843p>
 - N°49, 1^{er} trimestre 1957, Janvier-Mars 1957
 - N°52, 4^e trimestre 1957, Octobre -Décembre
 - N°134, 2e trimestre 1978, Avril -Juin 1978
 - N°57, 1er trimestre 1959, Janvier-Mars 1959
 - N°108, 4^e trimestre 1974, Octobre- Décembre 1974
 - N°33, 1er trimestre 1953, Janvier Mars 1953
 - N°13, 1^{er} trimestre 1948 Janvier-Mars 1948
 - N°92, 4^e trimestre 1967, Octobre- Décembre 1967
 - N°73, 1er trimestre 1963, Janvier-Mars 1963
 - N°54, 2e trimestre 1958, Avril -Juin 1958
 - N°90, 2e trimestre Avril -Juin 1967

- N°84, 4e trimestre Octobre- Décembre 1965
- La Vie spirituelle (1947-1969), Paris : Le Cerf.
Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34406664z>
 - Supplément Janvier 1959
- La France en Allemagne (1946-1948), Commandement en chef français en Allemagne, Division de l'information
Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb327776281>
 - 1946-07 N° 1

Sources du fond périodique de la BNF

Ces sources concernaient principalement des magazines et revues spécialisées sur la musique, ceci afin de placer les negro spirituals et le gospel dans le contexte plus large de la musique noire. Des journaux et revues communistes et protestantes ont aussi été consultés afin d'avoir des indications et éléments d'analyse sur l'intérêt de ces milieu pour les negro spirituals et le gospel.

Soul Bag : Bulletin mensuel édité par le comité de liaison des amateurs de Rhythm'n blues de Levallois Perret - CLARAB (1968-), Comité de liaison des amateurs de rhythm and blues, Paris. Côte : 4-JO-23029 (Tolbiac).

- Dépouillement du sommaire des numéros et la rubrique « Gospel Time » de Juin 1969 (1^{ère} édition) à Décembre 1975.

Jazz Hot : bulletin du Hot Club de France (1935-1939 et 1945-2012), dir. Hugues Panassié, Charles Delaunay, Hot Club de France, Paris.

Côte : MUSIQ Jazz Hot. Tolbiac-Rez de Jardin – Libre-accès - Salle P – Périodiques de la salle Audiovisuelle.

- Dépouillement systématique du sommaire des numéros de 1945 à 1980 et des articles consacrés au gospel, aux negro spirituals, aux musiques noires, à Mahalia Jackson, Sister Rosetta Tharpe, John William, John Littleton.
 - N°38.1, Novembre 1949, « la grande chanteuse noire : Mahalia Jackson », par Charles Delanay, p.2.

- N° 70, Octobre 1952, « introduction au ‘Gospel Singing’ » par Mura Dehn, p.10.
- N° 189, Juillet Aout 1963, « Le sortilège du gospel » par Jacques Demetre, p.19.
- N°191, Octobre 1963, « Le sortilège du gospel (suite) » par Jacques Demetre, P.26.
- N°281, Mars 1972, « Mahalia Jackson » par Maurice Cullaz.
- N° 372, Janvier 1975, « Blues, RNB, Soul Music et Jazz » par Maurice Cullaz, p.24.
- N° 314, Mars 1975, « La voix dans la musique Negro-Américaine » par Archie Shepp, Ran Blacke et Maurice Cullaz, p.12
- N° 345 346 (Février 1978) « Evènements et figures historiques à travers les musiques populaires noires » par Jacques Demêtre.
- N° 347 (Mars 1978), « Evènements et figures historiques à travers les musiques populaires noires » par Jacques Demêtre.

Una Voce (1964-), périodique (bimestriel) de l’*Association pour la sauvegarde du latin et du chant grégorien dans la liturgie catholique*. Côte : 4-JO-19645 (Tolbiac)

Consultation systématique du sommaire des bulletins de *Una Voce*, entre 1964 et 1980 et dépouillement des premières directives et circulaires de cadrage (Circulaires n°1 et 2 manquantes) ainsi que des bulletins portant des mentions relatives aux thèmes : « jazz », « musique noire », « gospel », « musique moderne » :

- Directives du comité directeur, Décembre 1964
- Circulaire n° 3, Avril 1965.
- Circulaire n°4, Mai-Juin 1965.
- Circulaire n°5, Juillet Aout 1965
- Circulaire n°6, Septembre Octobre 1965,
- Circulaire n°7, Janvier Février 1966
- Bulletin n°12, Janvier Février 1967, « Fantaisies liturgiques », P.10
- Bulletin n°18, Janvier février 1968, « Que pensez des messes avec guitares et batteries ? », p.16
- Bulletin n°19, Mars Avril 1968, « Pourquoi Una Voce ? », p.1
- Bulletin n°20, Mai Juin 1968, « Le chant grégorien et les africain », p ;11

- Bulletin n°21, Juillet Aout 1968, « la musique religieuse dans les temps actuels », P.9
- Bulletin n°22, Septembre Octobre 1968, « le jazz à l'église », p.13
- Bulletin n°25, Mars Avril 1969, « une messe jazz moderne », p.8
- Bulletin n°26, Mai Juin 1969, « la musique authentiquement religieuse », p.7
- Bulletin n°27, Juillet Aout 1969, « la musique religieuse dans l'impasse », p.8
- Bulletin n°31, Mars Avril 1970, « Musique Sacrée à Rome », p.11
- Bulletin n°38 39, Mai Aout 1971, « un pasteur luthérien parle », p.26

Présence Africaine : revue culturelle du monde noir, Présence Africaine, Paris.

Côte Tables : 054 AFRip, Notice n° : FRBNF32842382.

Version en ligne sur JSTOR :

Consultation systématique de tous les sommaires entre 1945 et 1980, et dépouillement de tous les articles portant sur les negro spirituals, les rapports entre musique et christianisme, entre condition noire et christianisme, ou entre musique et condition noire :

- *Présence Africaine*, Novembre - Décembre 1947, No. 1 (Novembre - Décembre 1947), Avant-propos André GIDE pp. 3-6
- *Présence Africaine*, Novembre - Décembre 1947, No. 1 (Novembre - Décembre 1947), « JAZZ 47 », Francis ANTOINE pp. 168-172
- *Présence Africaine*, No. 1 (Novembre - Décembre 1947), « BLUES. – POESIES DE L'AMERIQUE NOIRE », Jean CAILLENS pp. 167-168
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 1/2 (AVRIL-JUILLET 1955), « CHRONIQUES MUSICALES », Gilbert Rouget pp. 153-158.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 3 (AOUTSEPTEMBRE 1955), « LA MUSIQUE », Gilbert ROUGET pp. 71-73.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 5 (DÉCEMBRE 1955 - JANVIER 1956), « LA MUSIQUE », G. ROUGET pp. 108-112.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 7 (avril-mai 1956), « LE CONGRES DES ECRIVAINS ET ARTISTES NOIRS », pp. 159-160
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 7 (avril-mai 1956), « LA MUSIQUE », Gilbert ROUGET pp. 138-141.

- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 8/10 (JUIN-NOVEMBRE 1956), *Le Ier Congrès International des Écrivains et Artistes Noirs* (Paris — Sorbonne — 19-22 Septembre 1956)
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 13 (avril-mai 1957), « La Foi des Ancêtres », W.E.B. Du Bois and Jean-Jacques Fol, pp. 31-40.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 13 (avril-mai 1957), « Spiritualité africaine et christianisme », Robert Sastre, pp. 23-30.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 16 (octobre-novembre 1957), « Peut-on dresser le Vatican contre les peuples de couleur ? » pp. 3-8.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 24/25 (FEV.- MAI 1959), « DEUXIÈME CONGRÈS des ÉCRIVAINS ET ARTISTES NOIRS » (Rome : 26 mars-1er avril 1959), pp.9-12.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 37 (2e trimestre 1961), « LE BLUES », Dimitri Wischnegradsky pp. 157-188
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 54 (2e trimestre 1965), « Chanter avec dieu, danser avec lui : FLEUVE PROFOND, SOMBRE RIVIERE : Les ‘Negro Spirituals’ », commentaires et traductions par Marguerite YOURCENAR, Gallimard, Paris,1964 », Louis T. Achille pp. 127-136,
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 57 (1^{er} trimestre 1966), « Blues », Assane Diallo, p. 134-139.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 70 (2e TRIMESTRE 1969), « Chronique du jazz », Francis HOFSTEIN, pp. 195-199.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 69 (1er TRIMESTRE 1969), « Chronique du Jazz », Francis Hofstein pp. 199-203.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 71 (3e TRIMESTRE 1969), « Chronique du jazz », Francis HOFSTEIN pp. 81-84
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 72 (4e TRIMESTRE 1969), « Chronique du Jazz », Francis HOFSTEIN pp. 171-175
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 73 (1er TRIMESTRE 1970), « Chronique du jazz », Francis HOFSTEIN, pp. 156-164.
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 74 (2e TRIMESTRE 1970), « Chronique du jazz », Francis HOFSTEIN, pp. 217-222.

- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 75 (3e TRIMESTRE 1970), « Catholicisme et négritude à l'heure du Black Power » Claude SOUFFRANT, pp. 131-140.
- *Présence Africaine*, 4e TRIMESTRE 1970, Nouvelle série, No. 76 (4e TRIMESTRE 1970), « Chronique du Jazz », Francis HOFSTEIN pp. 201-210
- *Présence Africaine*, 2e TRIMESTRE 1971, Nouvelle série, No. 78 (2e TRIMESTRE 1971), « Chronique du Jazz », Francis HOFSTEIN pp. 246-252
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 79 (3e TRIMESTRE 1971), « Chronique du jazz », Francis HOFSTEIN, pp. 118-121
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 83 (3e TRIMESTRE 1972), « Chronique du jazz », Francis HOFSTEIN, pp. 116-122
- *Présence Africaine*, Nouvelle série, No. 92, (4e TRIMESTRE 1974), « Paul Robeson : The Artist As Activist and Social Thinker », John Henrik CLARKE Source, pp. 223-241.

L'Illustré protestant (dir. publ. Paul Eberhard), Lyon : Société nouvelle de publications protestantes, 1953-1970. Notice n° : FRBNF34423099 . Côte : 4-JO-9937

La Musique sacrée au IIIème Congrès international de musique sacrée, Paris [1er-8] juillet 1957, Collection *La Revue musicale*, n° 239/240, Richard-Masse, Paris, 1958, 350 pp. Notice n° : FRBNF43350702. Côte : 4-VM-84 (239/240)

Sources Discographiques

Le Dépôt légal de la BNF étant lacunaire, il a été nécessaire de compléter avec les deux bases de données 45CAT et Discogs

Dépôt légal de la B.N.F : Recherche par notice liée de « John William », « Marian Anderson », « Paul Robeson » « John Littleton », consultation systématique des notices relatives dans la catégorie enregistrements sonores entre 1945 et 1980.

Base de données 45CAT (<http://www.45worlds.com/78rpm/>): recherche par nom d'artiste (John William, John Littleton, Marian Anderson, Paul Robeson) et catalogage des distributions en France.

Base de données Discogs (<https://www.discogs.com/fr/>) : recherche par nom d'artiste (John William, John Littleton, Marian Anderson, Paul Robeson) et catalogage des distributions en France.

Sources audiovisuelles de l'INA

- Recherche par mot clé « John Littleton » dans la catégorie Télévision Française entre le 1^{er} Janvier 1945 et le 1^{er} Janvier 1980 et dépouillement systématique des documents correspondants (79 documents).
- Recherche par mot clé « John William » dans la catégorie Télévision Française entre le 1^{er} Janvier 1945 et le 1^{er} Janvier 1980 et dépouillement systématique des documents correspondants (111 documents).
- Recherche par mot clé « gospel » dans la catégorie Télévision Française entre le 1^{er} Janvier 1959 et le 1^{er} Janvier 1980 et dépouillement systématique des documents correspondants (92 documents)
- Recherche par mot clé « soul » dans la catégorie Télévision Française entre le 1^{er} Janvier 1960 et le 1^{er} Janvier 1980 et consultation des types et natures de documents (87 documents).
- Recherche par mot clé « Marian Anderson » dans la catégorie Télévision Française entre le 1^{er} Janvier 1945 et le 1^{er} Janvier 1979 et consultation des types et natures de documents (4 documents).
- Recherche par mot clé « Paul Robeson » dans la catégorie Télévision Française entre le 1^{er} Janvier 1945 et le 1^{er} Janvier 1979 et consultation des types et natures de documents (4 documents).

Sources radiophoniques de l'INA

Recherche par mot-clé « negro spirituals » et « gospel » du 1^{er} Janvier 1945 au 1^{er} Janvier 1980, sélection des émissions relatives au programme « Rapsodies noires », à des événements importants cités dans d'autres sources et archives de l'émission « Fleuve Profond » de Sim Copans, spécifiquement dédiée aux negro spirituals.

- *Rapsodies noires* (Programme Parisien), 24/01/1950 à 19h00, 15 min.

- *Rapsodies noires : émission du 30 janvier 1950* (Programme Parisien), 30/01/1950 à 19h00, 15 min.
- *Paul arma parle de sa conférence sur les "negro-spirituals"* (Paris Inter), 10/02/1952, 5 min.
- *Ainsi va le monde, Negro-spiritual français*, (Programme Parisien), 28/04/1950.
- *Rapsodies noires : émission du 7 Février 1950* (Programme Parisien), 07/02/1950 à 19h00, 15 min.
- *Rapsodies noires : émission du 14 Février 1950* (Programme Parisien), 14/02/1950 à 19h00, 15 min.
- *Rapsodies noires : émission du 28 Février 1950* (Programme Parisien), 28/02/1950 à 19h00, 15 min.
- *Rapsodies noires : émission du 11 Avril 1950* (Programme Parisien), 11/04/1950 à 19h00, 15 min.
- *Tour de chant de John WILLIAM à Bobino*, (Paris Ile de France), 01/04/1968, 10 min.
- *Rapsodies noires : émission du 21 Février 1950* (Programme Parisien), 21/02/1950 à 19h00 15 min.
- *L'alsace qui chante, John Littleton, chanteur de Louisiane* (Radio Strasbourg), 04/08/1964, 14 min.
- *Ethnologie musicale Richesses de la production phonographique* (Paris Inter) 10/03/1957 à 17h00, 44 min 35
- *Rapsodies noires : émission du 14 Mars 1950* (Programme Parisien), 14/03/1950 à 19h00, 15 min.
- *Rapsodies noires : émission du 28 Mars 1950* (Programme Parisien), 28/03/1950 à 19h00, 15 min.
- *Rapsodies noires : émission du 21 Mars 1950* (Programme Parisien), 21/03/1950 à 19h00, 15 min.
- *Rapsodies noires : émission du 18 Avril 1950* (Programme Parisien), 18/04/1950 à 19h00, 15 min.
- *Journal de Paris : Les projets de John WILLIAM* (Paris Ile de France), 21/02/1965, 30 min 38.

Fleuve Profond (1954-1963), Sim Copans, Paris Inter. Fond lacunaire (50 émissions sur les 77 produites sont accessibles).

- 50 émissions du 19 Juillet 1954 au 6 Octobre 1963.

Sources publiées

- LITTLETON, John, Pierre Jacob, et Anne-Marie Fabre, *Chanter l'amour, crier l'espoir*, Paris, Éditions Cana, 1982.
- PANASSIE Hugues, *Histoire du vrai jazz*, Paris, France : R. Laffont, 1959, 236 p.
- SCHAEFFNER André *et alii*, *Le jazz*, Paris, France : J.-M. Place, 1988, 170 p
- WILLIAM, John, *Si toi aussi tu m'abandonnes*, Paris, les Éd. du Cerf, 1990.
- WIENER, Jean, *Allegro appassionato*, Fayard, Collection musique, 1er édition 1978, Pierre Belfont, Paris, 2012.
- YOURCENAR, Marguerite, *Fleuve profond, sombre rivière : les « Negro spirituals », commentaires et traductions*, Paris, Gallimard, 1964

SOURCES PRIVEES

Sources orales

- Entretien semi-directif avec Maya Huss, 12 Mars 2020.
- Entretien semi-directif avec Claudine Gabrielle des Bordes, 18 Avril 2020.
- Entretien semi-directif avec Jacques Perin, 30 janvier 2021.

Archives privées

Archives privées relatives à la carrière de Claudine Gabrielle des Bordes :

- Une photographie de 1955 – Claudine Gabrielle des Bordes et sa sœur,
- 21 articles de journaux de la presse française, entre 1957 et 1978.
- 2 programmes de la croisière « Le France », 29 Juin et 2 Juillet 1971

Archives privées de Jean Louis Achille, relatives à la carrière de Louis Thomas Achille. Ce fond d'archives est un fond privé détenu par Jean Louis Achille, à son domicile à Lyon. La partie de ce fond qui concerne les Archives du Park Glee Club sont transmises à la municipalité de Lyon. Ce fond est extrêmement conséquent et une grande partie concerne les années 1980-1994. Aussi, il constitue encore un fond très important à exploiter dans le cadre d'une ouverture du sujet.

- Archives du Park Glee Club :
 - Livret complet décade lyonnaise, célébration du trentenaire, tournée martiniquaise, juillet-août 1978
 - Les quarante ans du Park Glee Club, 1987-1988
 - Activités – répertoire du Park Glee Club 1983-1984
 - Bilan du 40^e anniversaire du Park Glee Club, 1987-1988.
 - Liste des participants voyage du Park Glee Club aux USA, été 1988.
 - Objectif USA Park Glee Club, 1988
 - Itinéraires du voyage du Park Glee Club aux USA : 2 avril 1988, 3 mars 1988, 5 mai 1988, 12 juin 1988.

- Archives de Louis Thomas Achille :
 - Film *Itinéraire Louis Thomas Achille*, réal. Jean Louis Achille, 21 décembre 2004
 - Louis T. ACHILLE in livre *Les Compagnons de Saint-François Origines et croissance d'un mouvement international* Jan Van der Putten *L'APPEL DE LA ROUTE* pp. 135 à 139 12 décembre 1991
 - Lettre de Louis Thomas Achille à Paulette et Alice Nardal, 10 Décembre 1977.
 - Michel FABRE à l'occasion de l'hommage à Louis T. ACHILLE, Lycée du Parc Lyon 27 novembre 2004
 - Achille Louis-Thomas Préfacier, *La Revue du monde noir : 1931-1932*, collection n1 à 6, Paris, France : Jean-Michel Place, 1992, pp.53-56.

Bibliographie

Histoire culturelle

D'ALMEIDA Fabrice et DELPORTE Christian, *Histoire des médias en France: de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, France : Flammarion, 2010, 510 p.

NOIRIEL Gérard, *Le creuset français: histoire de l'immigration, XIXe-XXe siècle*, Paris, France : Éditions Points, 2016, 457 p.

RIOUX Jean-Pierre *et alii*, *Histoire culturelle de la France: le vingtième siècle*, Paris, France : Éditions Points, 2018, 505 p.

RIOUX Jean-Pierre et SIRINELLI Jean-François Directeur de publication Préfacier, *La culture de masse en France: de la Belle Époque à aujourd'hui*, Paris, France : Hachette littératures, 2006, 461 p.

Américanisation

« Revue française d'études américaines 2001/5 | Cairn.info », <https://www.cairn.info/revue-francaise-d-etudes-americaines-2001-5.htm>, consulté le 01.06.2021.

TOURNES Ludovic, *Américanisation: une histoire mondiale, XVIIIe-XXIe siècle*, Paris, France : Fayard, 2020, 447 p.

ORY, Pascal, « 'Américanisation' : le mot, la chose et leurs spectres », in : Marcowitz (Reiner) dir., *Nationale Identität und transnationale Einflüsse* ; Munich, Oldenbourg, 2007, 160 p., pp. 133-145.

Sur les musiques populaires

FLECHET Anaïs, « Si tu vas à Rio... »: la musique populaire brésilienne en France au XXe siècle, Armand Colin, DL 2013, Paris, France, DL , cop. 2013.2013, 388 p.

PANASSIE Hugues, *Histoire du vrai jazz*, Paris, France : R. Laffont, 1959, 236 p.

PARENT Emmanuel, *Jazz power: anthropologie de la condition noire chez Ralph Ellison*, CNRS éditions, impr. 2015, Paris, France, impr. , cop. 2015.2015, 239 p.

PARENT Emmanuel et CITE DE LA MUSIQUE, *Great black music:*, Arles, France : Actes sud, 2014, 235 p.

TOURNES-FORTIN Ludovic, « La culture de masse à l'église ? : L'introduction avortée de la musique noire américaine dans la liturgie catholique française (1960-1970) », in QUENIART Jean (dir.), *Le chant, acteur de l'histoire*, Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2020, p. 265-278, <http://books.openedition.org/pur/48036>.

SCHAEFFNER André *et alii*, *Le jazz*, Paris, France : J.-M. Place, 1988, 170 p.

SKLOWER Jedediah, *Free jazz, la catastrophe féconde: une histoire du monde éclaté du jazz en France (1960-1982)*, Paris, France, 2006, 334 p.

WYNN Neil A. (dir.), *Cross the water blues: African American music in Europe*, Jackson, Etats-Unis d'Amérique : University Press of Mississippi, 2007, xii+289 p.

Les negro spirituals et le gospel

BALEN Noël, *Histoire du negro spiritual et du gospel*, Paris, France : Fayard, 2001, 345; 12 p.

BERTIN Jean-Christophe, *Les racines de la musique noire américaine: gospel, blues, jazz*, Paris, France : D. Carpentier, 2009, 141 p.

BROOKS Christopher A. *et alii*, *Roland Hayes: The Legacy of an American Tenor*, Bloomington ; Indianapolis : Indiana University Press, 2016, 424 p.

CHENU Bruno, *Le grand livre des negro spirituals: go down, Moses !*, Paris, France : Bayard, 2000, 431 p.

FATH Sébastien, *Gospel & francophonie: une alliance sans frontières*, Tharoux, France : Empreinte-Temps présent, 2016, 228 p.

JACKSON Jerma A., *Singing in my soul: black gospel music in a secular age*, Chapel Hill, Etats-Unis d'Amérique : University of North Carolina Press, 2004, xii+193; 4 p.

SACRE Robert, *Les negro spirituals et les gospel songs*, Paris, France : Presses universitaires de France, 1993, 127 p.

Cultures et populations noires

DU BOIS William Edward Burghardt et BESSONE Magali Éditeur scientifique Préfacier, *Les âmes du peuple noir*, Paris, France : la Découverte, 2007, x+339 p.

DU BOIS William Edward Burghardt et RAMPERSAD Arnold Préfacier, *The souls of Black folk*, GATES Henry Louis (éd.), Oxford, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord : Oxford University Press, 2007, xxxvii+143 p.

FABRE Michel, *La rive noire: les écrivains noirs américains à Paris, 1830-1995*, Marseille, France : A. Dimanche, 1999, 326 p.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, France : Editions Points, 2015.

FREMIN Marie, *Quelques réflexions sur les propositions d'Aimé Césaire pour un nouvel art poétique nègre*, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 259-276, <https://www.cairn.info/pour-la-poesie--9782842924560-page-259.htm>.

LEVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, SCHERRER Jean-Baptiste et LUSTE BOULBINA Seloua (éd.), Paris, France : Gallimard, 2007, 162 p.

GILROY Paul et NORDMANN Charlotte (traduction), *L'Atlantique noir: modernité et double conscience*, Paris, France : Éditions Amsterdam, DL 2010, 2010, 333 p.

MAZRUI Ali Al'Amin et WONDJI Christophe, *Histoire générale de l'Afrique / Comité scientifique international pour la rédaction d'une histoire générale de l'Afrique. - Paris: UNESCO: NEA, 1980 -. Histoire générale de l'Afrique*, COMITE SCIENTIFIQUE INTERNATIONAL POUR LA REDACTION D'UNE HISTOIRE GENERALE DE L'AFRIQUE (éd.), Paris, France : Éd. UNESCO, 1998, 1190 p.

NDIAYE Pap, *La condition noire: essai sur une minorité française*, Paris, France : Gallimard, 2009, 521 p.

STOVALL Tyler, *Paris noir: African Americans in the city of light*, North Charleston, Etats-Unis d'Amérique : CreateSpace Independent Publishing, 2012, 366 p.

STOVALL, Tyler, KEATON Trica Danielle (dir.), *Black France-France noire: the history and politics of blackness*, Durham, Etats-Unis d'Amérique, Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, 2012, xvi+322 p.

Histoire des médias

DELPORTE Christian, *Médias, culture et pouvoirs depuis 1945*, Paris, France : Nouveau Monde éditions, 2018, 449 p.

SAUVAGE Monique *et alii*, *Histoire de la télévision française: de 1935 à nos jours*, Paris, France : Nouveau monde éditions, 2014, 429 p.

Histoire religieuse du XX^e siècle

CUCHET Guillaume, *Comment notre monde a cessé d'être chrétien: anatomie d'un effondrement*, Paris, France : Éditions Points, 2020, 307 p.

HILAIRE Yves-Marie *et alii*, *Histoire religieuse de la France contemporaine*, Toulouse, France : Privat, 1988, 569 p.

Table des illustrations, figures et tableaux

Fig. 1 - BELLUS, « C'est Pacques par Bellus », Carrefour, la semaine en France et dans le monde, 2 Avril 1947.....	46
Fig. 2: Archives personnelles de Claudine Gabriel des Bordes, photos Les Balon Sister, (1955)	51
Fig. 3: <i>Les Peter Sisters vol.4</i> , Vogue, 45t, 1957	51
Fig. 4. Graphique des radiodiffusions de negro spirituals de 1947 à 1952.	52
Fig. 5. Tableau des diffusions radiophoniques de negro spirituals par année (1947-1952).....	53
Fig. 6. Graphique des données discographiques entre 1947 et 1959	69
Fig. 7. John William, « 'Je Ne Crains Rien' Du Film '3 H. 10 To Yuma' », Pathé Marconi, 45t, 1959.....	75
Fig. 8. L'Ecclesiaste, Studio SM, 45t, 1961	121
Fig. 9. Hosanna, Studio SM, 33t, 1974	121
Fig. 10. Hommage à Paul Robeson, Unidisc, 33t, 1975	124
Fig. 11. Tout au bout de ton rêve, Unidisc, 45t, 1970.....	124

ANNEXES

Table des Annexes

Annexe 1. Texte original et complet de Go Down Moses	173
Annexe 2. Extrait de l'entretien avec Claudine Gabriel des Bordes le 20 mars 2020.	175
Annexe 3. Entretien avec Jacques Périn, fondateur du magazine Soul Bag, le 30 janvier 2021.	183
Annexe 4. Extraits de de l'entretien semi-directif avec Maya Huss (propos rapportés), 12 mars 2020.....	189
Annexe 5- Graphique de l'évolution de la distribution de disques de negro spirituals et de gospel	197

Annexe 1. Texte original et complet de Go Down Moses

*Go down, Moses,
'Way down in Egypt land,
Tell ol' Pharaoh,
Let my people go!*

*When Israel was in Egypt land,
Let my people go.
Oppressed so hard they could not stand,
Let my people go.*

*Thus saith the Lord, Bold Moses said....
If not I'll smite your first-born dead...
No more shall they in bondage toil,
Let them come out with Egypt's spoil...*

*When Israel, out of Egypt came...
And led the proud oppressive land...
O'twas a dark and dismal night
When Moses led the Israelites...*

*'Twas good old Moses and Aaron too...
'Twas they that led the armies through...
The Lord told Moses what to do... To lead
the children of Israel through,*

*O' come along Moses, you'll not get lost;
Stretch out your rod and come across
As Israel stood by the water side,
At the command of God it did divide*

*When they had reach the other shore,
they sang a song of triumph o'er,
Pharaoh said he would go across...
But Pharaoh and his host were lost*

*O, Moses the cloud shall cleave the way
A fire by night, a shade by day
You'll not get lost in the wilderness,
With a lighted candle in your breast*

*Jordan shall stand up like a wall
And the walls of Jericho shall fall
Your foes shall not before you stand
And you'll possess fair Canaan's land*

*It was just about a harvest time
When Joshua let his host divine
O' let us all from bondage flee
And let us all in Christ be free
We need not always weep and moan
And wear the slavery chains forlorn...*

*This world 's a wilderness of woe,
O' let us on to Canaan go...*

*What a beautiful morning that will be....
When time breaks up in eternity...*

*O brethren, brethren, you'd better be
engaged...
For the devil is out on big rampage,*

*The Devil he thought he had me fast...
But I thought I'd break his chain at last
Oh take your shoes from off your feet,
And walk into the golden street*

*I'll tell you what I like the best:
It is the shouting Methodist
I do believe without a doubt,
That a Christian has the right to shout...⁴⁸⁹*

⁴⁸⁹ Version cité dans CHENU Bruno, *Le grand livre des negro spirituals: go down, Moses !*, Paris, France : Bayard, 2000, p. 346

Annexe 2. Extrait de l'entretien avec Claudine Gabriel des Bordes le 20 mars 2020.

Madame des Bordes, comment avez-vous commencé à chanter ?

J'ai commencé à chanter enfant, parce mes sœurs et moi nous trois sœurs et nous habitons paris, nous étions filles d'une parisienne et d'un guadeloupéen...et puis à l'école on a eu la chance d'avoir un prof de musique qui était très sympa et qui nous a appris des chants en créole du monde entier, c'est-à-dire que on parle créole aux Seychelles, à la Réunion a Maurice, aux Antilles française en Guyane etc... et du gospel toute de suite. Donc à l'âge de 8 ans, je chantais déjà du gospel. Alors donc on a d'abord chanté dans une troupe d'enfant puis on est devenu très rapidement, on chantait en trio semi professionnel, on chantait des chants créole et du gospel. On a commencé comme ça, on a fait quelques tournées dans des groupes d'enfants sous le nom des Balon Sisters, parce qu'on s'appelait Balon et c'était la mode de « Sisters » américaine, les Peters Sisters et je ne sais pas quoi... Donc on s'est appelé les Balon Sisters et partout où on passait on avait un succès fou : trois petites négresses qui chantaient c'était bien. Ensuite, en devenant adolescentes, on a fait partie d'une troupe d'adulte, du Crédit Lyonnais, je crois...très rapidement c'est nous qui étions les plus originale de toute la troupe, de toute ces troupes. Parce qu'au départ c'était des troupes qui faisaient plusieurs formes d'expressions, du théâtre de la danse et nous on chantait, il y avait une partie de chant et chaque fois on finissait les spectacles et on se taillait la part du lion. Ensuite on a passé des concours qu'on a gagné et on a commencé à chanter professionnellement mais très très tôt, moi j'avais 13 ans et demi j'étais déjà sur les planches. Ensuite, on est parti en tournée six mois en Italie, ma sœur ainé est restée là-bas. Et ma seconde sœur, celle juste avant moi (j'étais la dernière), et moi on a remonté un tour de chants après un tas de soucis personnels très graves : on a perdu notre mère et notre grand-mère en un mois, on a perdu notre grande sœur d'une leucémie, moi j'ai perdu mon fils ainé et si on n'avait pas eu la musique, on aurait eu du mal s'en sortir. Donc on a remonté un tour de chant, on a fait des disques, des émissions de télé, enfin ce que vous avez vu sur *Résonnances*, on a chanté un peu partout. On avait entre autres, un cousin qui était producteur de télévision, l'oncle de Pascal Légitimus, avec son oncle on a fait beaucoup de choses, en 1969, on chantait dans *Pulsations*. Et puis ensuite, moi je suis venue à Saint Germain, je me suis mariée, fonctionner à Paris et partir en tournées de Paris, ça devenait compliqué. On a quand même fait des voyages, on est parties, on a fait de traversées sur le France, sur le De Grâce, donc on fait de voyages

internationaux. Et puis on a eu l'occasion de faire de faire un an de tournées dans beaucoup d'églises de France, avec un chanteur métisse. Il était métisse camerounais et alsacien, ça donnait un curieux mélange d'ailleurs, il avait une très belle voix de baryton...

Est-ce que c'était John William ?

Oui, c'est ça. Alors donc avec qui on a fait un an de tournée. Et alors, je suis arrivée à St Germain - enfin je chantais encore, on était encore dans les systèmes de tournée etc...et on m'a dit : « Tu chantes mais tu vas nous faire chanter ». Alors j'ai d'abord fait chanter les gamins dans les écoles, du coup j'ai fait six ans de bénévolat à raison de six heures par semaine, ce qui était énorme mais c'est là que j'ai appris mon métier d'animatrice. Puis des adultes m'ont demandé de monter une chorale, j'ai dit oui volontiers, alors on a fondé l'ensemble vocal *Résonnances*, puis ça fait trente-cinq ans que ça dure. Et puis on continue à chanter ma sœur et moi en première partie dans l'Essone et un peu partout en Ile de France. Moi j'ai chanté toute ma vie, je n'ai jamais arrêté de chanter.

Et lorsque vous étiez produites par Gesip Legitimus, c'était sous un label ?

Alors oui, c'était Unidisc. C'était un petit label, un label catho comme c'était grâce à John William qu'on avait connu ce label, c'est un label catho qui s'est approché de nous. A ce moment-là c'était des 45 tours, on a fait trois disques avec eux.

Comment ça s'est fait ce passage de vos expériences d'enfants à ces tournées avec John William ? Comment vous l'avez rencontré ?

Ah bah vous savez, c'est un métier où quand on y est, c'est un petit noyau, un microcosme, tout le monde se connaît. Vous allez passer une audition quelque part, vous rencontrez quelqu'un qui vous dit : « moi je connais John William je sais qu'il cherche des personnes », lui il a été enthousiasmé quand il nous as entendu et donc on est parti en tournée avec lui. A l'époque c'était relativement facile puis nous on étaiant dans le milieu antillais, on fréquentait Gilles Falla, un chanteur antillais qui était connu en France. Ça ne vient pas comme ça mais c'est une dynamique naturelle.

Quand avez-vous rencontré John William et commencé les tournées ?

Dans les années 1970.

Et à peu près pareil pour la période Unidisc ?

Oui, quand on est devenu professionnelles à deux, qu'on s'est appelé les Capresses. On a choisi, d'ailleurs c'est notre cousin qui nous a choisi ce nom, c'est un métissage, alors il y a plusieurs versions pour le métissage sur les Capresses. Il y en a qui disent que c'est un métissage d'Hindous qui ont remplacé les noirs esclaves au moment de la libération et ces hindous étaient des travailleurs, pas des esclaves mais ça y ressemblait beaucoup. Et alors, ils ne s'entendaient pas du tout avec les noirs qui étaient là depuis le début de l'histoire de la canne à sucre. Et à ce moment-là, ils ne se mélangeait pas, et quand il y avait par hasard des mélanges de noirs et d'hindous, on les appelait les capres. Et alors, après j'ai appris que capres c'était aussi le mélange entre mulâtres et noirs, je ne sais pas, je n'ai pas été creusé. En tout cas, nous ce n'était pas notre cas, on était mulâtresses c'est-à-dire mélange entre blanc et noirs. Voilà.

Les Capresses, c'était à partir de quelle année ?

A peu près ça, à partir de 1968, j'ai des souvenirs à Paris au moment des événements 68, on allait travailler au studio... Il y avait des étudiants qui roulaient des tonneaux de la Halle au vin qui roulaient jusqu'au boulevard Saint Michel, on courrait, et au métro, il y avait des gaz lacrymogènes qui nous attendaient.

Pourquoi les tournées dans les églises ?

Parce que précisément on a rencontré John William, et lui nous a entraîné dans les tournées d'église, c'était son créneau. Il chantait surtout du gospel en français, parce qu'en anglais, ça n'allait pas du tout, il n'était pas capable de chanter en anglais. Et nous on faisait la partie qui plus sérieuse – enfin sur le plan du gospel j'entends – en anglais avec du rythme, alors que lui il chantait avec sa belle voix de baryton français, il lui manquait des tripes

Qu'est-ce que vous entendez par « plus sérieux » ?

Ben plus sérieux c'est-à-dire que nous on chantait les chants des origines, on était inspiré par le Golden Gate Quartet, Mahalia Jackson. Et vraiment nous c'était notre inspiration puis on avait beaucoup de métier parce qu'on chantait depuis l'enfance, on était très aguerries sur le plan du chant et de la musique, on avait pris des cours de piano, de guitare, de piano surtout et l'une de mes sœurs, de violon. On avait quand même un background musical plus intéressant que celui de John William. Avant de se mettre à chanter du gospel, parce que c'était la mode à ce moment-là, il chantait de la variété française.

Vous pensez que c'était par mode qu'il chantait du gospel ? Vous avez le sentiment que c'était très connu ?

Oui tout à fait, c'est net parce qu'avant il chantait des chansons américaines, à ce moment-là on était très américanophiles – dès qu'il sortait un film américain, un film de cowboy, il chantait la musique du film...le générique du film un train sifflera trois fois, des films de John Wayne, c'était plus de la balade blanche américaine à la sauce française mais il chantait pas du tout du gospel. Lui il s'est mis à chanter du gospel parce qu'il y avait un créneau pour le chanter dans les églises. Mais il y en pas mal qui font ça, il y a Nicoletta qui a fait ça sur le tard et une américaine qui s'appelle Jane Nanson qui s'est mise à chanter du gospel parce qu'il y avait un créneau pour chanter dans les églises.

Justement, les disques que vous avez produits, le single « Les Cailloux », c'était du gospel ou non ?

Non mais c'était un noir américain qui l'avait écrit, c'était Jimmy Davis, c'est un type qui avait été célèbre en France, il avait composé avant des chansons pour Yves Montand – qui était chanteur avant d'être comédien, il chantait au théâtre de l'Etoile, c'était une grande vedette à ce moment-là. Jimmy Davis il était connu parce qu'il avait écrit – il était surtout compositeur – et il avait écrit une chanson pour Billie Holiday, c'était sa seule notoriété et il écrivait pour qui il avait envie. Nous on étaient pas du tout compositeur, on était juste interprètes.

[...]

Pourquoi le gospel plus particulièrement qu'autre chose ? Est-ce que c'était aussi par créneau ou pour d'autres raisons ?

Oui, parce qu'en fait si vous voulez, nous au départ on avait évidemment une fibre artistique qui paraissait exotique mais c'était nos origines. Or les noirs-américains et les noirs-antillais ou les noirs-brésiliens ce sont les mêmes, ce sont les mêmes gens qu'on a extrait des mêmes endroits, d'Afrique de l'ouest, ils sont tous passés par Dakar, la porte des esclaves, et ils sont tous été envoyés d'abord aux Antilles - c'est ce qui a fait la richesse de la France des ports comme Nantes ou Bordeaux, qui recueillaient ce sucre, qui était produit de luxe - donc c'était grâce aux esclaves, il y avait un commerce triangulaire, les négriers français amenaient des pacotilles aux Afriques, ils achetaient des noirs – pas cher – puis les ramenaient aux Antilles et après le sucre était fabriqué, ramené en Europe et se vendait à prix d'or, ce qui a fait la

fortune de ports comme Nantes, Bordeaux, entre autres. D'ailleurs il y a maintenant des mémoriaux sur l'esclavage à Nantes, à Bordeaux je ne sais pas. Ça a commencé comme ça, avec les Antilles puis le Brésil, puis quand l'esclavage a été aboli, enfin par les français, ça s'est fait en deux fois d'ailleurs - d'abord en 1794 au moment de la Révolution, puis ça a été rétabli par Napoléon, puis ils ont été libérés à nouveau, en 1848. Et à partir de là, il y a une intensification vers les Etats-Unis. Ils sont morts sur les bateaux, par millions, les Antilles c'est tout petit par rapport à ça.

Et alors, par rapport à cette fibre artistique exotique, vous pensez qu'il y a un lien entre tous ces espaces-là ?

Oui complètement, d'ailleurs je vais vous dire il y a des religions partout là où il y a des noirs esclaves : il y a des restants de religion Vaudou en Haïti, on appelle ça comdoblé au Brésil. Ce sont des religions animistes d'origine. Alors par exemple au Brésil, ils se sont aperçus que des gens chantaient des chants dont ils ne connaissaient pas les paroles, pour eux c'étaient des onomatopées, en fait c'était la langue de Guinée. Donc comme quoi, on n'efface pas 2000 ans de civilisation au profit de 150 ans d'esclavage, il y a un lien très fort.

Je pensais davantage à la musique, le choix du chant gospel c'était lié à ça ?

Ah oui complètement, pour nous c'était complètement lié à ça, on était irrésistiblement attirées par le gospel, pour nous c'était un mode d'expression d'autant plus qu'on était nées en France donc on avait qu'un lien un peu superficiel avec les Antilles. Moi il y a beaucoup de choses que j'ai apprises après par intérêt, je me suis bien documentée sur les Antilles, sur l'histoire et la littérature antillaise, maintenant je suis imbattable. Mais à l'époque, nous on avait notre vie parisienne et les antillais nous prenaient pour des prétentieuses qui ne voulaient pas parler créole. Nous on parlait plus le patois de périgueux qui était l'origine de ma mère que le créole. Enfin, c'était comme ça, on était irrésistiblement attiré par l'Amérique, parce qu'en plus après la guerre, nous les français on étaients complètement influencés par les Etats-Unis quel qu'ils soient, nous c'était le coté noir des Etats-Unis qui nous intéressait, surtout sur le plan musical parce que si vous voulez ça créé une souffrance que nous on éprouvait à titre personnel pour plein de raison et l'exprimer en musique c'est extraordinaire, donc c'est pour ça qu'on a chanté du gospel.

Justement, vous aviez l'impression qu'en chantant du gospel, il y avait un moyen d'expression d'une souffrance, de la condition noire ?

Oui, quelque chose d'indélébile, d'inscrit dans nos gènes. Heureusement que les noirs ont la musique d'ailleurs, enfin vous voyez ce que je veux dire, pour eux, c'est une expression aussi bien dans la danse dans le chant, aussi bien profane que religieuse. Je ne vois pas des noirs qui n'aiment la musique ou qui ne se savent pas danser – c'est un non-sens.

Donc le gospel vous intéressait pour cet aspect noir ?

Pour la partie musicale et aussi pour la partie religieuse. Puis on était catholiques, on a été élevé de manière très stricte dans la petite enfance – il fallait qu'on aille à l'église - notre église c'était Saint Sulpice, le catéchisme, l'été les colonies avec les bonnes sœurs, donc on avait cette empreinte-là très forte. Maintenant je m'en suis un peu détachée, j'allais dire « Dieu Merci ». Mais à l'époque, on était très imprégnées par la chrétienté, donc ce côté plainte du noir qui se plaint à Dieu de son sort, parce qu'on c'était la seule déité qu'il avait en face de lui. On était très imprégnée de ça et à l'époque on ne chantait pas en créole à l'église c'était interdit. Il fallait chanter en français maintenant ça s'est assoupli, il y a des chants créoles à l'église aussi. Ça devient un syncrétisme. Puis moi j'ai un souhait – si le monde va un peu mieux que maintenant et qu'il devient apaisé – le monde sera métissé forcément, les gens ils se rencontrent et se posent pas de question. Il y a moins d'œillère, avec les réseaux sociaux ils s'ouvrent, ils ont des connaissances qu'ils n'avaient pas avant – ils s'ouvrent au monde et quand un jeune homme auvergnat rencontre une femme thaïlandaise, s'ils s'aiment ils ont des enfants et ça fait des métisses. Voilà, c'est aussi simple que ça.

Justement votre public était métissé ? Plutôt athée ou croyant ?

Ah le public était blanc, on était apprécié par la communauté antillaise mais c'est une communauté tellement petite que ça n'a pas joué dans notre carrière – par exemple un type comme Enrico Macias il a été soutenu par la communauté pied-noir – mais nous c'était pas notre cas, on était considérées comme des fausses antillaises, d'abord ils étaient trop peu nombreux puis eux-mêmes ... comment je pourrais vous dire... quand un antillais arrivait en France, il interdisait à ces enfants de parler créole, il fallait s'assimiler le plus possible au modèle français donc il est pas question de parler créole, on parle en créole en famille, a sa femme mais les enfants doivent répondre en français.

Mais le gospel que vous chantiez c'était en anglais ?

Oui, oui, il était en noir-américain, nous, on chantait des negro spirituals traditionnels, surtout des chants connus de tout le monde comme « Nobody Knows », ce que

les gens qui chantent du gospel chantent depuis la nuit des temps. Il doit y avoir une centaine de disques de gospel et je peux vous dire qu'il y a un répertoire important, il y a qu'à puiser dedans. Aussi bien sur le plan des mélodies que du rythme.

Vous avez l'impression que quand vous faisiez des concerts, le message de mémoire de l'esclavage il passait au public ?

Oui il passait parce que j'avais à cœur, je ne fais pas ça pour rien, je n'ai pas fait ça juste pour le côté esthétique en même temps je donnais des explication et comme je vous parle à vous là, je parlais au public du chant par exemple *Go Down Moses*, qui est devenu pour les français, traduit par, pas traduit d'ailleurs, adapté d'ailleurs par Claude Nougaro je ne sais plus.... Je ne suis pas noir

Armstrong, je ne suis pas noir ?

Oui, c'est ça. Armstrong je ne suis pas noir – ça c'est zero, la mélodie, elle est ce qu'elle est mais alors cette traduction ça ne veut rien dire, enfin vous voyez ce que je veux dire, un blanc il est blanc d'ailleurs, moi j'assume ma part blanche très bien mais la part noire c'est autre chose. Et ce chant, c'est un chant très important pour la communauté – j'explique ça quand je chante en public, j'explique aux gens l'origine de ce chant. C'est un des premiers qui a été écrit sur une partition musicale, et il servait de chant de ralliement pour que les Noirs du sud - qui étaient encore esclaves - puissent aller vers le Nord où ils étaient déjà libérés au moment de la guerre de Sécession... Et c'est une femme, Harriet Tubman - quand je vous parle, je suis dans mon bureau, je vois sa photo c'est pour ça ce serait bien que vous veniez que je puisse vous montrer des choses – c'était une toute petite femme, tout à fait insignifiante et elle a fait passer des centaines d'esclaves noirs du Sud au Nord. Et c'était ce chant qui servait de chant de ralliement... ils partaient la nuit, ils voyageaient la nuit et la journée ils se cachaient alors quand j'entends Nougaro qui chante « Armstrong je ne suis pas noir », ça me...

Mais parce que vous trouvez que c'est parce qu'il blanc que c'est pas authentique ?

Non mais parce que c'est connu comme une chanson qu'il aurait faite alors que l'origine de ce chant c'est ce que je viens de vous dire, mais ça a été dévoyée. Il aurait pu y avoir d'autres paroles.

Je trouve ca très intéressant ce que vous me dites parce que je trouvais que justement Nougaro créait une chanson anti-raciste...

Non, c'est une récupération commerciale, lui il a fait ça pour ça et puis cette chanson a eu du succès, c'est tant mieux pour lui.

Annexe 3. Entretien avec Jacques Périn, fondateur du magazine Soul Bag, le 30 janvier 2021.

Quand et comment avez-vous fondé le magazine ?

Quand, c'était en 1968, comment : avec les moyens du bord et pourquoi surtout, parce que devant la carence sur ce qu'on appelait la musique populaire noire-américaine en France...C'est-à-dire le jazz sous toutes ses formes était parfaitement documenté, à travers *Jazz Hot* et *Jazz Magazine*, le Hot Club de France - par contre tout ce qui était blues, le gospel – et encore le gospel *Jazz Hot* pouvait s'y intéresser - le rhythm'n'blues et la soul était complètement négligé. La forme était très très artisanale, les premiers numéros étaient des fois très mal imprimés, etc...

Cela faisait partie du projet dès le début d'intégrer du gospel et pas seulement du blues et de la soul ?

Oui parce que si vous voulez pour nous c'était tout un corpus de musiques populaires noires-américaines qui comprenait le blues, le RNB, la soul et le gospel et donc c'est le numéro 4 c'est-à-dire Mai Juin 1969. Il y a une rubrique « Gospel Today » qui deviendra ensuite « Gospel Time » dont s'occupera Bernard Millet jusqu'aux années 1984 à peu près régulièrement pour mettre en avant des albums de gospel et traiter plus largement de son actualité. Mais ce qu'il faut savoir aussi, c'est que dans *Soul bag*, si on a traité du gospel, c'était beaucoup plus l'aspect musical que l'aspect religieux, complètement.

Pourquoi cette préférence ? Vous n'aviez pas envie de rentrer dans les détails religieux... ?

Oui, parce que de toute façon, nous étions une revue qui traitait de la musique, le message est là mais dans l'esprit de Bernard Miquet, c'était tout à fait secondaire. Je lis par exemple son premier article : « Le monde du gospel song n'est pas un monde clos, confiné/confié en dévotions et en sainteté, les activités de nombre de révérends et de bishop, la façon dont ils exploitent la crédulité de leurs ouailles révèlent souvent du pur raquette, [...] enfin l'homosexualité sévit dans les groupes gospel peut être plus que dans les autres communautés ».

Justement, vous pensez que c'est une musique accessible aux athées ?

Absolument, tout à fait.

Mais vous penseriez la même chose du chant grégorien ?

Ah oui, je pense la même chose du grégorien, comme de toute musique, on peut être sensible à une musique avec ou sans paroles peut toucher l'âme.

En effet, cette idée de l'âme, c'est quelque chose que je retrouve beaucoup chez les amateurs, est-ce qu'il y a une forme d'universalité dans les negro spirituals ?

Non c'est vrai de beaucoup de musique, je connais des gens beaucoup plus sensibles au jazz, la soul. C'est une musique qui nous touche par son essence même, je suppose que pour d'autres que ce sera du flamenco, des musiques qui relèvent de l'émotion bien plus que de la technique.

Comment vous est venu cet intérêt, cette passion pour les musique populaires noires ?

Par un cheminement, j'ai d'abord aimé le Rock and Roll dans son ensemble, j'appréciais particulièrement Chuck Berry et Little Richards, je me suis aperçu qu'ils étaient afro-américains, ils étaient noirs tous les deux et donc à partir de là, j'ai tracé ma route. J'ai rencontré des gens qui m'ont fait écouter des choses que plus que d'autres. Par exemple, pour le gospel, j'ai assisté en 1966 à... Vous êtes sans doute trop jeune mais les spectacles de l'American Folk Blues Festival qui ont sillonné l'Europe à partir de 1962, de 1962 à 1970.... Les promoteurs de cette tournée, qui s'appelaient Philipman et Rowe, qui étaient des allemands, en 1965-1966, ils ont voulu faire un équivalent gospel, ils ont fait une tournée le Famous Spirituals and Gospel Festival. Il y a eu que deux éditions parce que ça a beaucoup moins bien marché que le blues. En 1966, moi j'ai vu le concert aux Théâtre des Champs Elysées, il y avait le révérend Samuel Kessig qui était vraiment un bishop, il y avait les Gospellers, Doroty Singers... Qui étaient vraiment des formidables formations de gospel américain et cela m'a ouvert un peu plus à cette musique religieuse alors que j'étais assez hermétique, je dois dire, à des gens comme Mahalia Jackson, qui était très solennelle. J'étais beaucoup plus intéressé par les côtés débridés de ces chanteurs issus de l'Eglise sanctifiée.

Musicalement, le chant de Marian Anderson et du Golden Gate Quartet c'est pas du tout la même chose ?

Le Golden Gate Quartet un peu mieux parce qu'il y a des harmonies vocales, Mahalia Jackson ou même Paul Robeson est une musique qui ne me touche absolument pas. Même si j'ai du respect pour leur démarche, leur carrière, leur engagement mais musicalement ils ne me touchent pas du tout.

Pourquoi ?

Parce que je trouve que c'est une musique très européanisée.

Parce qu'elle emprunte au chant lyrique ?

Oui tout à fait.

Dans Soul Bag, vous traitez uniquement des musique noires-américaines et pas des versions françaises, pourquoi ?

Pour moi, cela relevait de la variété. Je ne me suis même pas posé la question, je connaissais John Littleton et John William mais pour moi, ce n'était pas ça du tout, c'est comme les disques de spirituals de Jessye Norman des années 1980-1990, pour moi ça n'a pas d'intérêt, parce que je ne m'intéresse pas au chant lyrique, ni à la variété française.

Pourtant, c'était assez populaire non ?

Je ne sais pas, oui je crois mais dans les réseaux catho, protestants sans doute, aux Etats-Unis bien sûr mais en France aussi, je pense qu'il y a un circuit pour les musiques religieuses, il y avait un label qui s'appelait studio SM qui était spécialisé là-dedans. Dans la musique religieuse, il y avait des chanteurs de variété n'est-ce pas, et puis John Littleton peut-être d'autres.

C'est que les versions de solistes vous semblent moins authentiques ?

Oui, bien sûr, c'est pas du tout authentique puisqu'ils cherchent à s'approprier une forme musicale des Etats-Unis, ils s'approprient une musique qui ne leur est pas naturelle – John William en tout cas, John Littleton c'est différent – ils cherchent à l'adapter au public du lieu où ils vivent et se produisent. Leur musique est un variant.

Pourtant il y a des grandes stars de jazz, qui sortent des titres de gospel ?

Oui mais cela relève plus d'une stratégie commerciale ou de se prouver qu'elles peuvent le faire, j'ai été méchant et injuste là... En tout cas, elles n'ont jamais cherché à faire carrière dans ce domaine. D'ailleurs aux Etats-Unis, les chanteurs et chanteuses qui ont une carrière profane, lorsque leur succès décline, ils se tournent vers la musique religieuse où là on va leur demander des performances physiques ou un look trop soigné.

De la même façon, beaucoup se sont formés dans les églises baptistes...

Tous, quasiment tous mais c'est lié à la place de l'Eglise aux Etats-Unis, pas du tout en France, c'est un passage obligé aux Etats-Unis...

Et alors vous disiez que le projet c'était combler la carence, c'est qu'on n'en parlait pas bien, trop peu ?

On n'en parlait pas assez surtout ces formes de gospel qui avaient les faveurs du public afro-américain et qu'on l'entendait pas du tout en France, les chanteurs que vous me citez, John Littleton ou John William, n'avaient aucune chance de percer aux Etats-Unis avec leur répertoire qui était complètement dépassé et compassé. Alors que c'est musique très vivante, capable de s'adapter aux évolutions sociétales.

Justement, vous pensez que cette forme un peu dépassé peut expliquer le manque de succès auprès des jeunes ?

Je n'ai pas la moindre idée là-dessus.

C'était pas une cible le public jeune pour votre magazine ?

Bah il y avait pas de cible ou de stratégie marketing. Il y avait la musique qu'on voulait défendre, on a pas pensé au public, mais c'est vrai que le blues et la soul dont on parlait à l'époque était des genres très populaires auprès des jeunes, infiniment plus que les versions catholiques – après, le circuit catholique je le connais pas du tout, j'en avais pas conscience en tout cas. Je me souviens qu'en 1985 théâtre du Chatelet, il y avait eu un concert Gospel, qui avait eu un assez grand retentissement, puis dans la Cathédrale américaine George V mais qui s'adressait au public américain, avec Jessye Dixon, le Crenshaw Gospel Choir, événementiel pour les amateurs du genre.

Comment vous procédiez pour étudier les discographies et les actualités noires américaines ?

Il suffisait d'éplucher les magazines américains, une petite littérature américaine qui existait sur le sujet, un livre de Tony Helbut, une bible du genre.

Qu'est-ce que vous feriez comme différence entre les negro spirituals et le gospel ?

Une différence thématique de l'ancien et du nouveau Testament, là on parle d'un point de vue théologique. D'un point de vue musical on passe d'un chant bien plus très harmonisé, très travaillé à des formes beaucoup plus débridées. Entre les negro spirituals de Mahalia Jackson ou du Golden Gate Quartet et le gospel - c'est ensuite ce qu'on appelle les quartets, ça peut être des quintet, qui sont des groupes avec quatre ou cinq voix, d'énormes baryton, des formes beaucoup plus inspirées de ces églises sanctifiées

Et Mahalia Jackson, par exemple, elle rentre dans du gospel authentique ?

J'ai mis beaucoup de temps à apprécier Mahalia Jackson, parce qu'en fait je ne l'ai pas abordé par la plus bonne partie de sa carrière : à partir du moment où elle était chez Columbia, elle était soumise à des producteurs qui lui faisaient enregistrer des choses souvent avec des grandes sections de violons, des chœurs hollywoodiens plus que sanctifiés... et c'est plus tard que j'ai découvert qu'elle avait enregistré dans les années 1940-1950 pour Apollo où c'est vraiment formidable, je la préfère sous la coupe de Samuel Price que de John Hammond.

Annexe 4. Extraits de de l'entretien semi-directif avec Maya Huss (propos rapportés), 12 mars 2020

Votre père a commencé sa carrière en chantant des musiques de film U.S, Pourquoi ce choix ? Comment votre père en est-il venu au Gospel ?

C'est pas vraiment lui, il a voulu commencé à chanter en 1946-1947. Maya Huss expose qu'avant la guerre son père était ajusteur outilleur, qu'il a repris ce métier après la guerre mais que cela lui rappelait trop son travail dans les camps, il a eu une grosse période de dépression et ce sont ses camarades ouvriers qu'ils l'ont poussé à chanter. « *Il écoutait déjà Marian Anderson, Paul Robson, il était très touché par leurs voix* », Maya Huss explique qu'il était aussi touché par les thématique du gospel, et qu'« *il s'identifiait à ces musiques* » du fait qu'il était métisse, c'était « *l'écho de la souffrance du déracinement* », puis il faisait un lien avec « *l'enfer des camps qui étaient une forme d'esclavage* », « *il s'identifiait complètement au sort des noirs américains* et leur histoire. Il a d'abord été remarqué par des auditions de producteurs, à cette époque m'explique Maya Huss, les maisons de production organisait des auditions pour repérer des talents. Ce fut le cas de son père à qui l'on propose de défendre la chanson « *je suis un nègre* » à Deauville. Il était « *très fier de pouvoir défendre cette chanson* ». Elle expose le contexte, les producteurs se sont tournés vers son père car c'était le seul à pouvoir défendre cette chansons – « *aucun chanteur français voulait le faire* ». Il démarre donc sa carrière en 1952 lors de sa prestation au Festival de Deauville, Maya Huss insiste sur l'exceptionnalité de cette performance, elle me décrit Deauville comme le cœur bourgeois/snob de la scène artistique où un chanteur dépasse sa condition raciale et sociale « *rendez-vous compte, il était ouvrier et il était noir* ». De plus, le thème de la chanson je suis un nègre était très fort, il s'agit d'un homme noir qui prend une balle pour un enfant blanc, le sauve et va au paradis où sa couleur n'a plus d'importance. A ce festival, il n'a pas obtenu le Grand Prix de Deauville mais le prix d'interprétation ce qui a permis de lancer sa carrière.

Sous quel label s'est-il produit ?

« *C'était IME⁴⁹⁰ Pathé Marconi* », le directeur artistique de son père était Pierre Hiegel, « *c'était de gros labels, grands acteurs* » de la chanson française.

⁴⁹⁰ Industries musicales et électriques.

Pourquoi les chansons américaines ?

Maya Huss explique que le choix s'est porté sur ce genre musical pour plusieurs raisons : son père avait une voix de basse-baryton, particulièrement proche de celle des chanteurs noirs américains qui effectuaient les musiques de films. Aussi, il offrait un équivalent français validé par les américains. De plus, les musiques américaines étaient très populaires à cette époque, il s'agissait donc d'un genre porteur pour le profil de John William, le choix du pseudo anglophone s'est aussi fait pour ces raisons-là.

Et comment en est-il arrivé au Gospel, pourquoi ?

Maya Huss explique qu'après les chansons américaines, les maisons de productions lui ont beaucoup fait interpréter de chansons d'amour car il « était très bel homme » et qu'il avait beaucoup de succès auprès du public féminin. Mais, ces musiques commençaient à l'ennuyer un peu. Le tournant ça a été pour lui « le coq de la chanson française » en 1961. « Là c'était la consécration » me dit-elle, « il était enfin intégré en tant que chanteur français ». Il serait rentré au domicile avec la conviction qu'il avait désormais acquis suffisamment d'ampleur dans le milieu artistique pour s'orienter vers le genre qu'il aimait : « bon ça y est j'ai obéi à ma maison de disque donc maintenant je fais ce qui me plaît ». Il a contacté Pierre André Rieu, son producteur et lui a demandé de lui produire un récital, celui-ci s'est tenu à la salle Pleyel avec des musiciens et des choristes. Maya Huss m'expose que son père en a tiré beaucoup de satisfaction, et que sa prestation a eu beaucoup de succès auprès du public. Il a poursuivi avec les mêmes producteurs jusque dans les années 1969. La même année (A VERIFIER), il se produit pour la cérémonie des 25 ans de la libération, il effectue un récital pendant la messe télévisé. Cette prestation a eu beaucoup de succès, Maya Huss m'explique que des membres de l'Eglise catholique sont venus proposer à John William de venir dans leurs églises. Ce succès semble être pour Maya Huss le moment déterminant à partir duquel son père décide de « claquer la porte du monde du showbiz », « je me souviens qu'il avait dit à ma mère « je prend le virage à 90° » en choisissant de se lancer dans les modern spirituals : John William souhaite transposer les negro spirituals, les traduire, en adapter les thèmes pour les rendre accessible à son époque et au public français. Il souhaitait rendre l'expression de souffrance de ces chansons universelles, qu'elles s'adressent à tout le monde. Il a ainsi fait travailler plusieurs paroliers sur des adaptations.

Pourquoi les tournées dans les églises ?

« Cela faisait longtemps que ça se faisait aux Etats-Unis et mon père se demandait souvent pourquoi pas le faire en France ». Elle m'explique que son père était chrétien et croyant et voyait là, une manière de célébrer sa foi. Pour Maya Huss, le lieu de l'église est fondamental pour le courant artistique des negro spirituals, « *puis je vous assure que ce n'est pas pareil de chanter dans une église, l'écoute n'est pas du tout la même* », elle m'expose ainsi que le lieu donne une résonance particulière du point de vue sonore mais aussi spirituel. Le public semble plus attentif et plus sensible. Cela permettait ainsi à John William de prendre le temps d'expliquer ce qu'étaient les negro spirituals, de faire l'histoire de la musique noire-américaine. Il faisait également des liens au cours des récitals avec des thématiques actuelles comme la drogue, la famine ou la liberté. A partir de ces tournées, il a recruté une équipe pour former un trio rythmique (piano, basse, batterie). Elle ajoute que le public était composé de gens athées, que ce n'était pas seulement des catholiques, elle décrit une forme de communion spirituelle accessible à tout le monde.

Est-ce que votre père était catholique pratiquant ?

Non, il était catholique mais non-pratiquant. Elle avait demandé être baptisée autour de ces 9 ans, car elle avait de véritables convictions religieuses, aujourd'hui elle se considérerait plus comme agnostique. Son frère a été baptisé plus jeune. Elle expose qu'enfants, son frère et elle ont eu peu d'éducation religieuse, « hors des récitals » me dit-elle en riant.

Concernant son père, elle insiste sur le fait que la foi l'avait beaucoup aidé au cours de sa vie, notamment durant son expérience en camps de travail. Selon elle, sa pratique religieuse passait avant tout par le gospel, « Sa messe il la faisait quand il faisait des récitals ». La foi l'accompagnait beaucoup, elle rappelle que son père a du beaucoup de battre pour atteindre ce niveau de reconnaissance, qu'avant 1952, cela a été très dur.

Est-ce que vous pensez qu'il a souffert de racisme dans sa carrière ?

Selon Maya Huss, dans le milieu ouvrier où il a passé une grande partie de sa vie, il n'en subissait pas du tout et que le milieu artistique était aussi très ouvert. Selon elle, cela est lié aux mouvements jazzistiques, à la démocratisation du jazz en France. Elle souligne

néanmoins que les producteurs étaient assez frileux et qu'ils le restent : Elle déplore ensuite l'état actuel du milieu artistique français de ce point de vue-la, elle souligne qu'il n'y pas de chanteurs noirs de musiques françaises. Elle met en parallèle le peu de visibilité de la carrière de son père dans les mémoires du showbizness. A sa mort, c'est elle qui a effectué un grand nombre de démarches pour médiatiser l'évènement : elle a contacté l'AFP et son réseau car elle trouvait essentielle de célébrer l'incroyable parcours d'un artiste noir vedette de la chanson française, « il n'est jamais évoqué, même lorsqu'il y a des émissions sur les années 1960 ou 1980, il a pourtant été meilleur-vente de disque en 1969 ».

A votre avis, qu'est-ce qui fait que c'était possible à l'époque et moins aujourd'hui justement ?

Maya Huss revient sur le rôle du jazz et de l'américanisation qui auraient facilité l'intégration de chanteurs noirs et de musiques noires américaines, sans compter la médiatisation de la ségrégation et des mouvements des droits civiques aux U.S. Selon elle, John William ne subissait pas de racisme dans sa condition artistique mais dans sa vie quotidienne, « c'était évident ». Selon elle, le milieu artistique faisait exception. Elle expose justement que c'est le talent et le travail de son père qui lui ont permis une certaine intégration : Il était en récital un jour sur deux et son public était essentiellement constitué de blancs. Son talent et ses qualités vocales avaient transcendé sa race « Il y avait blanchit depuis qu'il avait chanté » ; sa réelle intégration était ainsi constituée par le fait qu'il « Il était identifié à la chanson française ».

Est-ce qu'il y avait du public noir ?

« Très peu » d'après Maya Huss, elle suppose que comme il était catégorisé comme chanteur de variété française, les populations noires ne le reconnaissaient pas comme un artiste auquel s'identifier. Même au cours de sa carrière gospel, il restait catégorisé comme cela, au cours des récitals de negro spirituals, on lui réclamait ses grands succès comme « La chanson de lara » ou « Si toi aussi tu m'abandonnes ».

Justement, quel était le rapport de votre père à l'Afrique, à la condition noire ?

« Vous savez mon père c'était quelqu'un de déraciné » me dit-elle premier lieu, elle développe en expliquant que le père de John William, l'a coupé de ses racines, l'a emmené et l'a élevé en métropole. Il a été élevé dans « la franchouillardise » puisqu'il grandit dans un milieu rural dès son arrivée en France. Elle me dit : « il en a fait un blanc », pour marquer la fracture que cela représentait pour son père. Cela constitue selon elle la plus grande souffrance de John William, d'avoir été séparé de sa mère et son pays natal, et de n'avoir pas pu la revoir. Il se sentait néanmoins très lié à l'Afrique, très proche de la condition noire. Maya Huss me confie que les derniers mots de son père étaient allés à sa grand-mère.

C'était quoi pour lui le gospel ?

« Une musique noire-américaine, une musique dont les racines sont noires », selon Maya Huss, John William insistait beaucoup sur l'origine des negro spirituals lors de ces concerts, il revenait sur la généalogie de ces musiques, sur la façon dont les *work songs* sont la base de la musique moderne, de la pop, du rock... **sur l'héritage de la musique noire dans la modernité.** Pour son père, il y avait très clairement une dimension universelle à ces musiques. D'où son désir d'inscrire cette musique en France, il voulait la transposer en France. Il disait « nous aussi on peut créer des modern spirituals » ; « Le premier parolier à qui il a demandé c'est Jean Claude Deret (le père de Zabou Breitman) qui était acteur réalisation et auteur. Ils s'étaient rencontrés grâce à Thierry La Fronde et c'est lui qui lui a écrit Pax Homnibus ».

Est-ce qu'il connaissait John Littleton ?

« Je ne crois pas qu'ils s'étaient rencontrés, mais mon père en parlait beaucoup... Plutôt comme un autre chanteur de NS, il disait : « tu vois on est deux à faire des negro spiritual » ; « il y a lui puis il y a moi ».

Ce serait quoi la différence entre les negro spirituals et le Gospel ?

Maya Huss explique que les frontières sont assez floues. D'après elle, et son père le voyait comme cela aussi, Le Gospel, ce serait l'institutionnalisation des Negro Spiritual, ceux qui se sont ancrés dans les églises notamment évangéliques. Ce serait ainsi la forme de negro spirituals qui est rentré dans la culture américaine. Une autre distinction concerne la partie des

textes bibliques sur laquelle les chants sont centrés : le NS c'est l'Ancien Testament et le Gospel le nouveau. Elle conclut en exposant qu'il y a beaucoup de différence.

Vous pensez qu'il y a un plus profane que l'autre ?

« Pour moi ce sont les NS, c'est plus libre dans les thématiques. »

Sur la carrière de Maya William.

Quand est-ce que vous avez commencé à chanter avec votre père ?

« En 1986, mon premier concert »

{...}

Quelle est la place du gospel dans le Festival de Jazz d'Antibes, je vous ai vu y apparaître pour chanter du gospel ?

« J'étais fortement attirée par le jazz, c'était une révélation pour moi, et puis j'avais travaillé et appris à chanter avec un pianiste jazz. ». Pour le concert, c'était en Janvier 2011 qu'elle a été contactée par le conseiller municipal d'Antibes pour rendre un hommage à son père. Il y avait toujours une dernière soirée aux festivals consacrée aux productions gospel. « J'ai hésité, j'étais très impressionné puis finalement je l'ai fait en proposant quelques chansons gospel. »

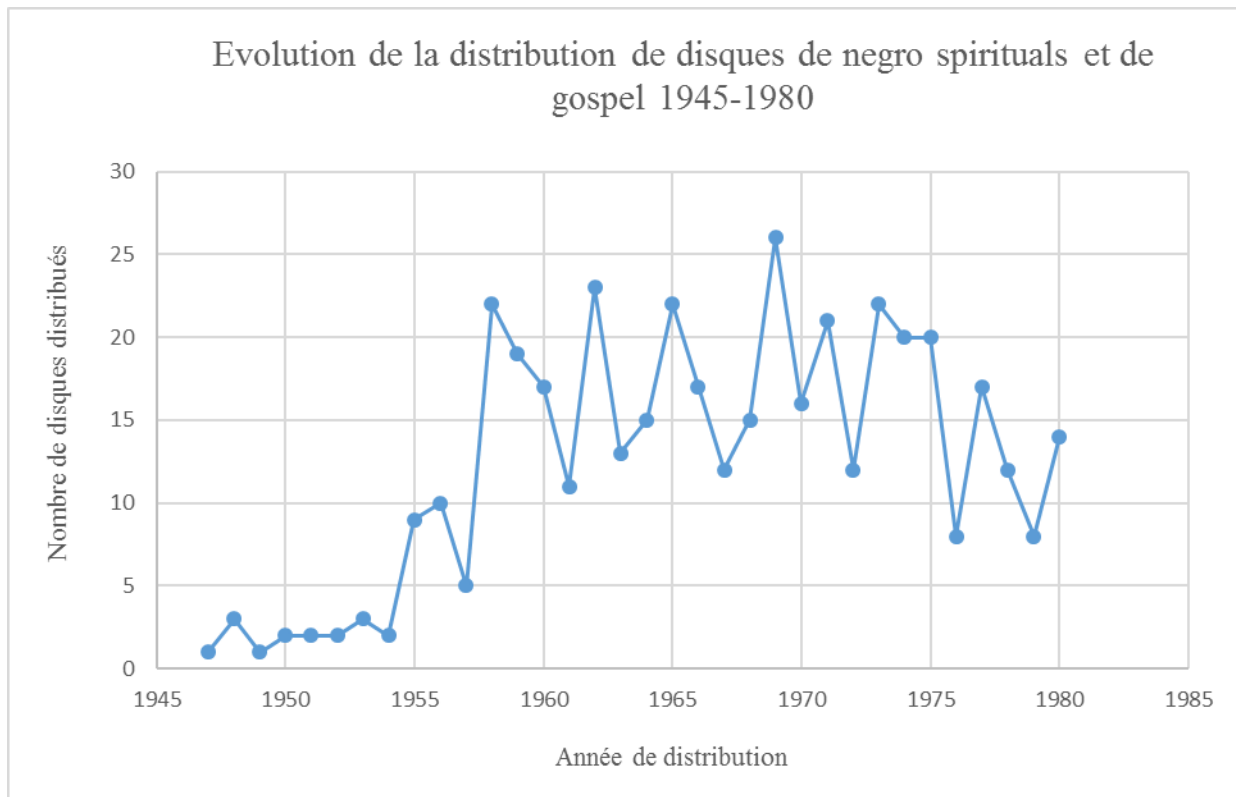
Justement, est-ce que votre père a participé à un de ces festival, j'ai vu que cela avait été médiatisé mais je n'ai pas pu le trouver ?

« Oui, je me souviens plus de l'année mais c'était le 7^e Festival, il y avait une messe le dernier jour et il a chanté à la messe. Mais après il y a eu peu d'émissions sur lui, on l'a beaucoup oublié alors que c'est lui qui a rendu le negro spiritual connu, qu'il a été une vedette de la chanson ». Maya Huss insiste sur la popularité de son père et l'ampleur de sa carrière : lorsqu'il a débuté sa carrière gospel en 1969, lorsqu'il a « claqué la porte du showbiz, il s'est coupé de la médiatisation ». Elle illustre ensuite cela avec une anecdote : « en 1992, on avait été engagé pour une soirée privée pour les grands pontes de TF1, par la chargée du divertissement qui nous a dit : "bon on ne vous paie pas mais en échange vous choisissez toutes les émissions de variétés auxquelles vous voulez participer ». Il y avait une émission de

Drucker à laquelle ils souhaitaient tous deux participer, mais l'attaché de presse a refusé parce que « c'était trop triste » et pas assez « variété française ». « C'est finalement Louvain qui nous a engagé pour Sacré Soirée, en direct, et on lui a proposé un pot-pourri de gospel ».

Elle souligne que quelques années plus tard, ce sont des chanteurs de variété comme Florent Pagny, Nicoletta ou Demis Roussos qui reprennent des grands tubes Gospel comme « Happy Day » et ont effectué des tournées dans les églises, « mon père a vraiment été le précurseur de tout cela ».

Annexe 5- Graphique de l'évolution de la distribution de disques de negro spirituals et de gospel



La courbe traduit les évolutions des deux genre en France. On observe un mécanisme général : des périodes de forte popularisation ou médiatisation du genre ou de ses artistes se répercute sur la production de disques (qu'il s'agisse de disques d'artistes anglo-saxons ou francophones). Ainsi, un premier pic apparaît en 1955, qui correspond à la fois à la massification de l'industrie musicale et à la popularisation du gospel par les amateurs de jazz. Le pic de l'année 1965 est certainement la conséquence de l'apogée de 1964 où les appropriation et la promotion des negro spirituals se sont faits plus intenses. De la même façon, la popularisation de la soul s'est réverbérée sur les negro spirituals et le gospel au milieu des années 1970 (plusieurs artistes de soul incluent des titres de gospel au cours de cette période et les deux genres sont souvent catégorisés ensemble, quel que soit la base de données). Enfin, le déclin progressif des années 1970 est illustré clairement. La courbe général traduit bien une popularisation du genre au cours de la période. Dans ces données de distributions, les artistes francophones représentent une minorité (elle représente en moyenne 15% des disques). Néanmoins, la proportion d'artistes francophones progresse au fil du temps

(elle passe de 11.84% entre 1949 et 1959 à 18.82% entre 1970 et 1980), ce qui illustre l'appropriation du genre. Cela confirme également que les versions noires-américaines sont plus populaires, élément qui participe au déclin dans un contexte où les versions françaises sont moins modernes et catégorisées musiques religieuses.

Table des matières

Remerciements	2
Sommaire	3
Introduction	5
Chapitre 1. Genèse de la musique noire : Les negro spirituals et le gospel	21
1.1 Peut-on parler de musique noire ?	21
L'expérience partagée de la condition noire	22
La musique noire, une musique identitaire	24
1.2 Les negro spirituals : au commencement était l'esclavage	27
Un chant de résilience	27
Des negro spirituals vers le gospel.....	31
1.3. Du Mississipi à la Seine, les negro spirituals à Paris	35
Jean Wiener, l'avant-garde à l'assaut du nouveau monde	35
Roland Hayes, <i>la rage de Paris</i>	38
Louis Thomas Achille, de Fort de France à Lyon.....	41
Chapitre 2 : 1945 -1959, les voix de l'Amérique noire	45
2.1 L'après-guerre, le temps d'une lente transformation du genre	45
L'héritage de Roland Hayes, les negro spirituals et le chant lyrique.....	47
Les negro spirituals dans le répertoire populaire	50
2.2. Une musique folklorique noire, arène de la condition noire.....	55
Les chants de la fierté noire	55
Les représentations coloniales de la musique	61
2.3 La massification des negro spirituals et du gospel.....	67
Les amateurs de jazz et le gospel noir-américain	68
Le Paul Robeson français.....	74
Chapitre 3 : 1959-1967, l'essor de la scène française	79
3.1. Un nouveau média au service d'une musique nouvelle.....	79

La télévision au service des negro spirituals.....	79
Les débuts de John William et John Littleton.....	82
3.2. 1964, un apogée	89
Les appropriations littéraires et artistiques	89
Les concerts de John William	93
Les jeunesses communistes et la musique noire	97
3.3. 1964-1967, les negro spirituals et le gospel à l'église	103
Les negro spirituals et la pastorale catholique	104
Le gospel à l'église, un tremplin risqué	107
Chapitre 4 : 1967-1980, le gospel français du déclin à la redécouverte.....	115
4.1. La scène française, une scène religieuse	115
Le retour aux sources des deux chanteurs.....	116
Les tournées dans les églises, revenir à la pratique du chant partagé	119
4.2. De l'église à la soul, musique profane ou musique religieuse ?	123
La soul et le gospel, alliance et concurrence.....	123
Les negro spirituals authentiques en débat	125
4.3. L'africanité au cœur des représentations.....	131
Une musique à « prétexte religieux ».....	131
Une musique rythmée, une musique de l'altérité.....	134
Une circulation musicale : allers et retours en pays francophones	141
Conclusion.....	147
Sources.....	151
Bibliographie.....	165
Table des illustrations, figures et tableaux.....	169
ANNEXES.....	171
Table des Annexes	172