



HAL
open science

Musique et politique autour d'Attica

Jedediah Sklower, Emmanuel Parent

► **To cite this version:**

Jedediah Sklower, Emmanuel Parent. Musique et politique autour d'Attica. Attica, USA 1971 Images et sons d'une révolte, Philippe Artières, Nov 2016, Cherbourg, France. hal-02189883

HAL Id: hal-02189883

<https://hal.science/hal-02189883>

Submitted on 31 Mar 2020

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

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

Jedediah Sklower et Emmanuel Parent

« We may be in prison, but the prison is not in us¹ »

Musique et politique autour d'Attica

« The entire prison populace has set forth to change forever the ruthless brutalization and disregard for the lives of the prisoners here and throughout the United States. What has happened here is but the sound before the fury of those who are oppressed. »

Détenus d'Attica, *The Five Demands: To the People of America*, 9 septembre 1971²

Au lendemain de la révolte d'Attica en septembre 1971, de nombreuses figures médiatiques du monde de la musique participent à l'élan général d'indignation suscitée par le massacre. Dès novembre, Bob Dylan enregistre une chanson sur la mort de George Jackson³, élément déclencheur de la mutinerie. Le mois suivant, John Lennon et Yoko Ono interprètent la chanson « Attica State⁴ » à l'Apollo Theater de New York lors d'un concert au bénéfice des victimes de la répression. Sorti en 1972⁵, « The Hostage » du chanteur folk Tom Paxton adopte de façon originale et angoissante le point de vue des gardiens de la prison, otages lors des journées insurrectionnelles, et également victimes de l'intervention armée. Toujours en 1972, l'avocat William Kunstler, défenseur d'activistes comme Bobby Seale ou Angela Davis et de prisonniers d'Attica, qui plus est membre du groupe des « observateurs » durant la mutinerie, participe comme récitant à l'album *Attica Blues* d'Archie Shepp. En 1975, le vieux lion Charles Mingus compose et interprète un puissant « Remember Rockefeller at Attica », dont le titre fait référence au gouverneur de l'État de New York qui avait été critiqué pour ne pas s'être rendu sur place et fut considéré comme responsable du massacre⁶.

Cette liste de compositions est à la hauteur du traumatisme créé par les événements de septembre 1971. De la chanson folk au jazz radical, l'ensemble du spectre musical de la contre-culture américaine est mobilisé pour rendre hommage aux victimes de la répression

¹ Jesse Jackson, discours lors du festival Wattstax, Los Angeles, 20 août 1972.

² Tom Wicker, *A Time to Die : the Attica Prison Revolt*, New York, Quadrangle/The New York Times, 1975, p. 315.

³ George Jackson (EP), Columbia, 1971 (également sur l'album *Masterpieces*, 1978).

⁴ Paru ensuite sur l'album *Some Time in New York City*, Apple/EMI, 1972.

⁵ *Peace Will Come*, Reprise Records, 1972.

⁶ Mingus avait l'habitude d'associer des titres politiquement explicites à des matériaux musicaux écrits indépendamment de toute visée programmatique. La composition « Remember Rockefeller at Attica » (*Changes One*, Atlantic, 1975) sera d'ailleurs interprétée sous le titre, « Free Cell Block F, 'Tis Nazi U.S.A. » lors du concert de son quintet au festival de Montreux en 1975 (voir le DVD *Live at Montreux 1975*, Eagle Eye Media, 2004).

brutale du soulèvement. Pourtant, la protestation musicale contre l'enfermement carcéral dont les Noirs sont les premières victimes n'est pas réductible à ce seul épisode emblématique. Longtemps après les faits, en 2016, le jazzman et militant noir Archie Shepp se rappelle : « Nous étions au courant de ce qui se passait dans les prisons. La mort de George Jackson nous a bouleversés. Mais la situation dans les prisons était bien connue⁷. »

Les morceaux déjà évoqués et ceux qui vont suivre indiquent qu'Attica est autant un point d'arrivée que l'événement déclencheur d'une protestation dans le domaine des musiques populaires, qui n'avait fait en réalité que s'amplifier depuis le Mouvement des droits civiques dans les années 1950. Si l'association « musique et politique » est bien un élément clé de la lecture politique de la décennie 1960 aux États-Unis, c'est néanmoins cette évidence, sédimentée dans l'imaginaire collectif, qu'il faut aujourd'hui questionner. Les musiques de blues, gospel, folk, rock, free jazz, soul, funk, ou encore le *spoken word*, sous une apparente unité (la musique du peuple contre la politique des puissants), proposent toutes des formulations différentes – et bien souvent antagonistes – de leur articulation à la contestation. Si la visibilité médiatique de la contre-culture a effectivement pu donner le sentiment d'une homogénéité des luttes, la réalité de cette protestation pourrait bien s'avérer plus complexe qu'un mouvement œuvrant à l'unisson autour d'une cause commune. Comme le remarque Andy Bennett :

« Non seulement des gens venant d'une grande variété de groupes sociaux et culturels s'impliquèrent dans la contre-culture, mais le terme même de contre-culture était, en réalité, un mot fourre-tout qui renvoyait à un ensemble informe d'activités et d'idéologies qui ne trouva une voix commune que pendant une courte période à la fin des années 1960⁸. »

La prison, lieu d'authenticité, des *work songs* aux droits civiques

Proposer une archéologie des liens entre la contestation et les musiques populaires autour du thème de la prison implique de remonter aux gospels, aux *prison songs* et *work songs*, aux ballades et aux blues qui circulaient, surtout depuis la fin du XIX^e siècle, assez souvent au-delà de leurs frontières ethnoculturelles d'origine. Les récits d'emprisonnement et d'exécution, les figures mythiques – ouvriers et criminels, domestiques et maquereaux –, ardemment attachées à leur liberté et fatalement confrontées à l'autorité, sont récurrentes

⁷ Archie Shepp, entretien avec Emmanuel Parent et Jediah Sklower, Paris, 7 février 2016. Sauf indication contraire, toutes les citations d'Archie Shepp sont issues de cet entretien, réalisé en vue du présent article.

⁸ Andy Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume ! la revue des musiques populaires*, vol. 9, n° 1, 2012, p. 24.

dans ces chansons : citons les sagas tragiques de John Hardy, John Henry, Stagger Lee ou de la « Maid Freed from the Gallows ». Ce répertoire alimenta les différents *revivals* folk au cours du XX^e siècle.

Dans les années 1930, musiciens et promoteurs du folk – dont le Parti communiste américain – mirent en avant des chansons, des personnalités et des usages issus des traditions euro et africaines-américaines, d’abord dans une visée patrimoniale, pour parfois ensuite les politiser dans le contexte des luttes sociales de l’époque. Le chanteur noir Lead Belly fut ainsi « découvert » par le collecteur John Lomax en 1933 à l’Angola Prison Farm, près de Baton Rouge en Louisiane où il avait été une énième fois incarcéré, pour tentative d’homicide. Travaillant pour le compte de la Bibliothèque du Congrès, Lomax et son fils Alan l’enregistrèrent sur place ; après sa libération accélérée grâce à lui, John devint son imprésario et le fit connaître des milieux intellectuels et militants du *revival* folk et du « front culturel »⁹. Les concerts de Lead Belly aux côtés par exemple de Woodie Guthrie témoignent de la convergence des luttes radicales chez les artistes et intellectuels noirs et blancs. Lead Belly donnait à ces élites urbaines politisées non seulement accès à tout un répertoire rural inconnu, mais surtout à un style d’interprétation dont l’authenticité apparaissait d’autant plus convaincante qu’il avait fait ces allers-retours dans divers pénitenciers. L’imaginaire quelque peu racialisé, bien que de gauche, de Lomax fantasmait la prison comme dernier refuge de la tradition des chants de plantations¹⁰, où la musique du petit peuple rural, et notamment celle des Noirs, préservait sa pureté, puisque maintenue *de facto* à l’écart de la modernité mécanique et urbaine où toute culture populaire digne de ce nom était promise à la déchéance. Lors des tournées qu’il organisait, John Lomax allait jusqu’à imposer à Lead Belly d’endosser un costume de bagnard et de ne jouer que le répertoire traditionnel qu’il lui dictait, et non ses propres chansons¹¹. Le même imaginaire avait poussé Sam Phillips, le premier producteur d’Elvis Presley, à enregistrer pour son label Sun Records le quatuor vocal noir The Prisonaires, constitué de détenus du Tennessee State Penitentiary de Nashville. À

⁹ Voir Michael Denning, *The Cultural Front. The Laboring of American Culture in the Twentieth Century*, New York, Verso, 2010. L’auteur appelle « front culturel » l’alliance, dans les années 1930, d’une « nouvelle génération d’artistes et d’intellectuels plébéiens » new-yorkais (*Ibid.*, p. xv) : militants politiques et syndicaux, gens de lettres, musiciens de blues, de jazz, compositeurs de comédies musicales, cinéastes, dessinateurs de bandes dessinées... Voir aussi William Roy, *Reds, Whites, and Blues. Social Movements, Folk Music, and Race in the United States*, Princeton & Oxford, Princeton University Press, 2010, ch. v.

¹⁰ Voir par exemple la présentation des « Mississippi Prison Recordings » sur le site des archives d’Alan Lomax : <http://research.culturalequity.org/get-audio-ix.do?ix=session&id=PR47&idType=abbrev&sortBy=abc> [30 août 2017]. Voir également Ron Eyerman et Andrew Jamison, *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 63 *sqq.*

¹¹ William Roy, *op. cit.*, p. 108. Son fils Alan continuera à sillonner les prisons pour y trouver des traces d’une musique traditionnelle ; voir le disque *Negro Prison Blues and Songs* (Tradition, 1958) dont il sera l’éditeur. Il jouera un grand rôle dans le second *revival* folk, notamment autour du Newport Folk Festival.

eux, la musique censée être en marge des villes ; à des musiciens comme Elvis, la possibilité de créer des sonorités syncrétiques innovantes¹². L'aura de l'illégalité et de l'authenticité explique également la fascination de musiciens comme Johnny Cash pour la taule et ses pensionnaires. Celui-ci joua plusieurs fois en prison, y fit des enregistrements célèbres (*At Folsom Prison*, 1968 ; *At San Quentin*, 1969¹³) et cultiva pendant toute sa carrière une image fabriquée de « dur » au caractère trempé dans l'acier des barreaux.

Par contraste, dans les années 1950-60, le répertoire hybride de gospel et de folk emprunté par le Mouvement des droits civiques fut sciemment retravaillé pour se fondre dans les luttes : la musique du peuple devait être au service du peuple et pouvait donc s'accommoder, conformément d'ailleurs à la tradition, de reprises avec des paroles nouvelles. Ces chants entonnés lors de manifestations, où l'on risquait concrètement d'être frappé et arrêté, héritaient de ce point de vue d'une longue tradition de récits quasi mythiques incarnant un idéal de liberté opposé à l'oppression sociale et raciale. Dans les cortèges, sur les piquets de grève et même en prison, les *protest songs* renforçaient le courage des contestataires et cimentaient leur sentiment de solidarité avec des camarades actuels ou disparus. Ce répertoire allait irriguer la contre-culture, sur les campus et dans les rues, mais aussi à travers la production de disques et l'organisation de concerts à grande échelle – avec toutes les ambiguïtés d'une telle réappropriation dans un contexte industriel.

L'engagement, à distance, du rock

Dans la seconde moitié des années 1960, l'ensemble des mondes musicaux populaires est touché par la radicalisation du contexte politique américain. La teinte antiségrégationniste et pacifiste du second *revival folk* – Bob Dylan reprenant un temps le flambeau de Woodie Guthrie –, en est une manifestation évidente. Le folk influença grandement le rock : sa mythologie, sa vision romantique du peuple comme communauté préindustrielle rassemblée autour de bardes-chanteurs imprègnèrent l'imaginaire des musiciens, qui y puisèrent un sentiment d'authenticité et une pratique de lutte, contrebalançant leur participation au monde de l'industrie musicale¹⁴. Le rock se distingua néanmoins par une fibre plus libertaire : éloge de Mai 68 dans le « *Street Fightin' Man* » des Rolling Stones, auquel on oppose souvent le

¹² Voir à ce sujet Mark Duffett, « Ghetto Voyeurism ? Cross-Racial Listening and the Attribution of Socio-Cultural Distance in Popular Music », *Volume ! la revue des musiques populaires*, n° 9, vol. 1, pp. 111-125.

¹³ Un concert auquel George Jackson, alors détenu à San Quentin, avait assisté ?

¹⁴ Voir à ce sujet Keir Keightley, « Reconsidering rock », in Simon Frith, Will Straw et John Street (dir.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp. 109–142.

« Revolution » des Beatles, association des MC5 au Black Panthers Party à Détroit via les White Panthers, et à l'extrême-gauche, notamment en août 1968 à l'occasion des violentes manifestations pendant la Convention nationale démocrate de Chicago...

Les arrestations de leaders politiques, notamment noirs, allaient mobiliser nombre de musiciens. Lors du procès des « Chicago Eight », accusés d'être les organisateurs des émeutes d'août 1968, furent présents en soutien Phil Ochs, Judy Collins, Arlo Guthrie et Country Joe McDonald. Le sort réservé pendant le procès à Bobby Seale (il fut ligoté et bâillonné sur ordre du juge, car il n'avait cessé d'interrompre le procès), inspira le « Chicago » de Graham Nash¹⁵ ainsi que le « H2Ogate Blues » de Gil Scott-Heron¹⁶. Autre figure du mouvement noir emprisonnée, Angela Davis fut célébrée par John Lennon et Yoko Ono dans « Angela »¹⁷ et par les Stones dans « Sweet Black Angel »¹⁸. Parallèlement, des concerts de soutien aux détenus politiques avaient pour but de financer les campagnes de libération. Ainsi, le John Sinclair Freedom Rally fut organisé en décembre 1971 à l'université du Michigan à Ann Arbor, en soutien à l'ex-manager des MC5, lourdement condamné en 1969 pour détention de marijuana¹⁹. Il réunit notamment Bobby Seale, Jerry Rubin (cofondateur du Youth International Party et un autre des « Chicago Eight ») ainsi que les musiciens Phil Ochs, Stevie Wonder, Archie Shepp, John Lennon et Yoko Ono – rare palette représentant tout l'éventail des musiques populaires engagées de l'époque. On peut également mentionner le concert d'Aretha Franklin et Sammy Davis Jr. en 1972 destiné à récolter des fonds en vue du procès de Huey Newton. De l'autre côté du spectre musical, Felicia Bernstein, la femme du chef d'orchestre et compositeur Leonard Bernstein, avait organisé début 1970 une soirée chez elle pour apporter un soutien financier aux « Panther 21 », tout juste arrêtés par la police de New York – ce qui vaudra au couple, sous la plume de Tom Wolfe, l'oxymore infamant de « *radical chic*²⁰ ».

En ce qui concerne le rock, mais aussi d'autres musiques populaires des années 1960-70, il faut souligner que le système de production impliquait un certain nombre de ruptures avec les usages antérieurs : chansons totalement identifiées à leurs interprètes, et non plus anonymes ou standards repris par différents musiciens ; environnements d'écoute de masse

¹⁵ *Songs for Beginners*, Atlantic, 1971.

¹⁶ *Winter in America*, Strata East Records, 1974.

¹⁷ *Some Time in New York City*, Apple/EMI, 1972.

¹⁸ *Exile on Main Street*, Rolling Stones Record, 1972.

¹⁹ John Sinclair sera libéré quelques jours plus tard, sur décision de la Cour suprême du Michigan. Voir le documentaire de Steve Gebhardt de 1971, *Ten for Two : the John Sinclair Freedom Rally* (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=eqbHsUcuN6I> [30 août 2017]).

²⁰ Tom Wolfe, « Radical Chic: That Party at Lenny's », *New York*, 8 juin 1970 (archive en ligne : <http://nymag.com/news/features/46170/> [30 août 2017]).

(gigantisme des concerts puissamment amplifiés), et non plus chants communautaires, antiphoniques, souvent pratiqués dans les églises ou lors d'actions collectives. Selon William Roy, avec l'éclatement du Mouvement des droits civiques, l'organisation sociale de la pratique musicale (la « praxis sociale ») abandonna les formes participatives du folk pour revenir à une structure duale séparant les interprètes du public. Une telle évolution était en partie due aux modalités d'action plus offensives choisies par la gauche à la fin des années 1960. En effet, aux yeux de certaines organisations révolutionnaires blanches et du Black Panther Party, la musique devait désormais avoir une fonction de mobilisation massive, exemplaire, plutôt qu'une simple valeur d'usage. Paradoxalement, cette conception correspondait au système de production dominant du rock comme du rhythm'n'blues, de la soul et de la funk, qui reposait sur de nombreux intermédiaires. De fait, l'iconographie de la contestation renvoie davantage aux grands festivals liés à l'industrie musicale, comme Woodstock côté « blanc » et Wattstax côté « noir », qu'aux formes concrètes d'auto-organisation culturelle, typiques du Mouvement des droits civiques. De manière emblématique, le « Give Peace a Chance » de John Lennon est bien plus un artefact télévisuel et festivalier qu'une communion folk, alors même que la forme et le message de la chanson y renvoient clairement. Le rock pouvait certes mettre le prestige de ses vedettes au service de causes nobles et irradier le monde social et culturel (ce que Ron Eyerman et Andrew Jamison appellent une « praxis cognitive²¹ »), mais il était structurellement voué à s'écarter des formes plus participatives de mobilisation musicale de la décennie précédente. Et si la solidarité avec des leaders emprisonnés put s'exprimer, la question de la prison et de son rôle dans la société américaine n'obséda guère les musiciens rock.

« *We Shall Overcome* »... « *by any means necessary* » : la musique du Black Power

Du côté des luttes noires, une histoire parallèle continue de s'écrire, dans laquelle l'articulation entre musique, communauté et lutte politique est soumise à des tensions sociales plus urgentes, même si elle s'inscrit dans un environnement industriel et médiatique analogue. Contrairement aux années 1930, l'impulsion centripète du nationalisme noir éloigne les musiques africaines-américaines du combat de la gauche traditionnelle. Ces musiques sont elles aussi prises dans un balancement entre l'utopie d'une production communautaire, héritée principalement des églises, et la réalité ou la nécessité d'une

²¹ Ron Eyerman et Andrew Jamison, *op. cit.*, pp. 22 *sqq.*

diffusion de masse. Là encore, le rapport des musiques populaires à l'engagement politique, loin de constituer une praxis homogène, se traduit par de nombreuses lignes de fractures.

L'évolution de Malcolm X est, de ce point de vue, assez emblématique. Dans son autobiographie, il se rappelle son adolescence à Boston où, au début des années 1940, il était cireur de chaussures au Roseland State Ballroom. Dans cette salle de concerts, il lui arrivait de croiser les grands jazzmen de l'époque comme Duke Ellington, Count Basie, Lionel Hampton, Cootie Williams, Jimmie Lunceford, Johnny Hodges, Lester Young ou Don Byas :

« Ils s'installaient sur la chaise au-dessus de moi, et mon chiffon glissait sur leurs chaussures au rythme de leurs disques capiteux. Les musiciens n'eurent jamais, où que ce fût, de meilleur fan parmi les jeunes cireurs de chaussures²². »

Cet emploi subalterne lui permettait également de servir d'intermédiaire entre les milieux interlopes noirs et les clients blancs : vente de drogue et d'alcool, prostitution – débuts d'une carrière déviante qui le mènera finalement en prison en 1946. Dans une lettre de 1950 écrite en détention (l'une des premières qu'il signe de son nouveau nom El-Hajj Malek El-Shabazz, après sa conversion à l'Islam), il décrit cette époque en termes négatifs, et sa passion pour le jazz est rétrospectivement viciée par son association à un « passé coupable » de petit malfrat. Il craint les « tentations de cette vie et ses souvenirs » et jure de ne plus écouter que de la musique faite par des « frères²³ ».

Libéré sur parole en 1952, Malcolm X gravit rapidement les échelons de la Nation of Islam et devient l'une des figures du nationalisme noir de la fin des années 1950 et de la décennie suivante, en se distinguant des principes du Mouvement des droits civiques sur des questions telles que l'intégration des Noirs américains, l'alliance avec d'autres mouvements ou le rôle de la violence. Le rapport à la musique vient ici symboliquement illustrer cette opposition. Dans son autobiographie, Malcom X moque « We Shall Overcome », l'hymne des droits civiques qui incarnait l'œcuménisme affiché par le mouvement noir, par exemple lors de la Marche sur Washington en août 1963 :

« Oui j'étais là et j'ai observé tout ce cirque. Qui sont ces révolutionnaires en colère qui harmonisent “*We Shall Overcome... Suum Day...*”, tout en gambadant et en se balançant bras-dessus, bras-dessous avec ceux-là mêmes qu'ils sont censés combattre avec fureur ? Qui sont ces révolutionnaires en colère, qui font gentiment trempette dans des bassins couverts de

²² Malcolm X et Alex Haley, *The Autobiography of Malcolm X*, New York, Ballantine Books, 1999, p. 52 (notre traduction).

²³ Voir Shannon McMahon, « Memory of Malcom X Returns to Boston in Prison Letter Auction », *Boston.com*, 13 janvier 2015, en ligne : <http://www.boston.com/news/local-news/2015/01/13/memory-of-malcolm-x-returns-to-boston-in-prison-letter-auction> [30 août 2017].

nénuphars en compagnie de leurs oppresseurs, au son des gospels, des guitares et du discours
“*I had a dream*” ?²⁴ »

Il est intéressant de noter que ces sarcasmes portent autant sur le contenu que sur l'interprétation de la chanson (la scansion langoureuse de « *some day* »), son contexte et les gestes de communion qui l'accompagnent. La naïveté des principes et la pusillanimité des méthodes s'expriment dans un comportement lié à la musique. En cela, la rupture que Malcom X annonce sera également musicale.

L'histoire de « *We Shall Overcome* » est en elle-même une métonymie du projet culturel des droits civiques, celui de l'intégration des Noirs américains à la communauté nationale. Gospel composé au début du siècle par le pasteur noir Charles Tindley, la chanson fut appropriée dans les années 1920 par le mouvement syndical américain et le milieu de l'éducation populaire de gauche (Zilphia Horton et la Highlander Folk School), puis transmise dans les années 1950, via des personnalités telles que Pete Seeger ou Guy Carawan, aux militants contre la ségrégation raciale²⁵. Ses paroles sont un appel optimiste à la paix et à la réconciliation. Chanté lors de manifestations parfois durement réprimées, le gospel affirmait, comme tant d'autres *protest songs*, une dignité toute chrétienne, appelant à une résistance qui tend l'autre joue.

Mais, comme l'affirma Stokely Carmichael, promoteur du Black Power : « Nous sommes en 1966, l'heure n'est plus aux douces paroles. L'heure n'est plus à l'euphémisme. Et chanter “*We Shall Overcome*” n'est plus d'actualité. Il nous faut obtenir un Pouvoir noir²⁶. » Cette évolution reflète les transformations des rapports entre musique et politique de la période « classique » des luttes africaines-américaines (1955-1965), à celle, radicale, qui s'ensuit, marquée par le Black Power, des centaines d'émeutes raciales et de révoltes en prison²⁷, la contre-culture, l'opposition à la guerre du Vietnam. Les révolutionnaires noirs entendent rompre avec la bande-son de la première période. On ne se laisse plus arrêter en chantant : d'autres armes sont nécessaires pour se défendre contre les oppresseurs.

²⁴ Malcolm X, *op. cit.*, p. 286.

²⁵ William Roy, *op. cit.*, pp. 192-193.

²⁶ « Stokely Carmichael explains black power to a black audience in Detroit », in *The Rhetoric of Black Power*, dir. R. Scott et W. Brockreide, New York, Harper and Row, 1969.

²⁷ Les tensions dans les prisons, menant parfois à des émeutes, ne font que croître à la fin des années 1960, à San Quentin, Soledad, la maison d'arrêt de Queens, la prison de Folsom, the « Tombs » à Manhattan... Voir Howard Zinn, *Une Histoire populaire des États-Unis, de 1492 à nos jours*, Marseille, Agone, 2002, pp. 580-90. George Jackson avait passé des années enfermé à Soledad, avant San Quentin. Eldridge Cleaver les avait également fréquentées, ainsi que celle de Folsom.

Une césure culturelle fait écho aux ruptures idéologiques, qu'on retrouve dans les usages plus strictement propagandistes de la musique par le Black Panther Party. En témoigne The Lumpen, un groupe de soul/rhythm'n'blues/funk monté par et pour le BPP. Ce groupe reprenait à l'industrie ses recettes musicales, en les transposant simplement dans un contexte d'agit-prop, notamment à l'occasion d'une tournée des universités de la côte Est pendant l'hiver 1971. Les musiciens jouaient un set d'une heure avec chorégraphie en costumes et interlude dédié à tel ou tel militant incarcéré. Leur répertoire était constitué de quelques compositions propres, à défaut d'être originales (dont « Revolution is the Only Solution », « Set Sister Erika Free »²⁸ ou encore « Killin' (If You Gon Be Free) »), et surtout de la reprise de grands succès de groupes de soul comme les Temptations, ou de funk comme James Brown. Ils n'enregistrèrent qu'un seul single, « Free Bobby Now », en 1970 pour la campagne de libération de Seale, sur le label Seize the Time Production créé par le BPP. On mesure de nouveau la centralité de la mobilisation autour de la question carcérale, homologue à celle du ghetto. Le disque d'hymnes du parti chantés par Elaine Brown, qui donna son nom au label des Black Panthers, était sorti l'année précédente, sur le label californien Vault. Huey Newton la poussera à enregistrer un disque du même type, *Until We're Free*, qui sortira – c'est à la fois étonnant et significatif, tant du point de vue du parti que du label – chez Motown Records en 1973.

D'une certaine façon, la mise en scène disciplinée des militants lors des démonstrations de puissance du BPP ravalait toute musique non explicitement politisée au rang de divertissement. Les images de rassemblements dans les quartiers noirs ou devant les institutions du pouvoir, notamment lors de campagnes pour libérer des leaders emprisonnés, figurent des corps d'hommes droits et immobiles, en uniforme et en ordre de marche. La musique a d'abord une fonction sémantique et performative, celle de véhiculer un message, de le crier à la face du pouvoir (édifices qui le symbolisent, policiers) et d'inviter à l'action. Les images des documentaires *Huey* et *Black Panthers* d'Agnès Varda consacrés à la campagne de l'été 1968 pour la libération de Huey Newton²⁹ l'illustrent bien. À la fin du premier film, néanmoins, on retrouve une atmosphère similaire à celle des luttes précédentes, mais plus que des chansons, il s'agit de slogans chantés, rythmés par les claquements de

²⁸ Un appel à la libération d'Erika Huggins, emprisonnée en l'attente du procès pour le meurtre d'un militant du BPP, accusé de trahison et exécuté en 1970.

²⁹ Il avait été arrêté en octobre de l'année précédente, à la suite à d'un échange sanglant de tirs avec la police d'Oakland. Cette campagne sera soutenue par la gauche radicale. D'autres campagnes similaires se dérouleront dans les années suivantes, pour la libération d'Eldridge Cleaver (avril-juin 1968), de Bobby Seale (été 1968) ou encore d'Angela Davis (1971). Voir aussi les images du documentaire de Stanley Nelson, *The Black Panthers: Vanguard of the Revolution*, PBS, 2015.

mains, appelant à la libération des « frères » et menaçant les « pigs » (la police) d'avoir à affronter « l'enfer ». Le second film se concentre sur un rassemblement politique dans un parc. Il s'ouvre sur un groupe de rhythm'n'blues en train d'interpréter un répertoire militant. Et Varda de commenter : « Ce qu'ils chantent, c'est : "il nous faut libérer Huey", et quand ils dansent, c'est le poing levé. » Ce poing levé, le béret, le fusil, la coupe afro³⁰ : une autre hexis que celle des militants menés par Martin Luther King, et destinée à un autre public. La musique serait mobilisée de façon similaire lors des distributions de nourriture dans des quartiers noirs par le BPP, notamment à Detroit pendant l'été 1972.

L'usage politique des musiques populaires par les Black Panthers peut sembler étriqué, lorsqu'on le compare à ce que le Mouvement des droits civiques avait réussi à faire avec son répertoire. Et si le Black Power conduisit de nombreux artistes à développer des pratiques et des réseaux autonomes vis-à-vis de l'industrie, l'attitude du mouvement noir à l'égard des musiques les plus liées au marché témoignait d'une situation culturelle ambivalente. Les contradictions de James Brown sont ici révélatrices : ses hymnes à la fierté noire constituent l'un des artefacts sonores les plus puissants de l'époque, mais, loin du socialisme du BPP, il se fit le chantre de la réussite individuelle et du « *black capitalism* », allant même jusqu'à soutenir la candidature de Richard Nixon à la présidence en 1972, ce qui lui aliéna une part importante de son public. Néanmoins, les principes du Black Power et la rhétorique des Black Panthers furent décisifs dans le tournant politique de la soul, le développement de la funk comme de l'esthétique du *spoken word* engagé, avec les Last Poets et Gil Scott-Heron, pionniers souvent cités comme sources directes du rap.

L'engagement radical du free jazz, de la Révolution d'octobre à *Attica Blues*

Face à ces problématiques, les artistes noirs politisés se trouvent en 1965 à la croisée des chemins : le gospel incarne une protestation non violente de moins en moins acceptable tandis que la soul est une musique de masse considérée avec suspicion. À l'instar d'Amiri Baraka ou de Rap Brown, les intellectuels noirs radicaux leur préférèrent les volutes du free jazz. S'offre alors la perspective de l'agit-prop et de l'auto-organisation des collectifs d'artistes pour échapper à la mainmise de l'industrie musicale, mais ces stratégies vont elles aussi rapidement se heurter à des contradictions.

³⁰ Voir Daniel Kreiss, « Appropriating the Master's Tools : Sun Ra, the Black Panthers and Black Consciousness, 1952-1973 », *Black Music Research Journal*, vol. 28, n° 1, p. 71.

À cet égard, la trajectoire du saxophoniste ténor Archie Shepp au cours de la décennie 1960 est exemplaire. Né en Floride en 1937, il a toute sa vie incarné l'image de l'artiste noir engagé politiquement. Baigné dans une atmosphère militante dès son enfance à Philadelphie, il entame des études de droit pour devenir avocat. Mais sa découverte du théâtre va le détourner de cette voie au profit d'une carrière artistique. À New York au début des années 1960, une collaboration théâtrale avec le pianiste Cecil Taylor l'amène à s'affirmer comme musicien. D'emblée inscrite dans les réseaux de l'avant-garde new-yorkaise du jazz, sa carrière s'envole rapidement. En 1964, il participe aux côtés de Bill Dixon à la série de concerts « The October Revolution in Jazz ». À ce moment, l'homologie entre radicalisme politique et avant-garde esthétique est le credo des milieux avancés du jazz. Bill Dixon fonde l'année suivante la Jazz Composers Guild, une coopérative ayant pour objectif d'exercer une pression sur les médias et les clubs afin qu'ils fassent place aux musiciens de free jazz :

« Redonner à la musique la place qui lui revient dans la société ; faire prendre conscience au plus grand nombre d'individus que cette musique est essentielle à leur vie ; protéger les musiques et les compositeurs contre les forces d'exploitation qui sévissent³¹. »

La Guild donnera naissance au Jazz Composer's Orchestra et, en 1966, à une association du même nom qui autoproduisait et diffusait de manière indépendante les disques de l'orchestre. Mais cette expérience fera long feu³².

Archie Shepp signe en 1964 sur le label Impulse!, considéré comme une « major » en dépit de son slogan « *the new wave in jazz* », grâce au parrainage de John Coltrane. Malgré cette caution du père spirituel de l'avant-garde, le choix d'Archie Shepp est considéré comme une trahison par les membres de la Guild :

« Ma décision allait contre les principes du Jazz Composer's Orchestra. Leur idée était de faire quelque chose d'autonome vis-à-vis de l'*establishment*. De mon côté, je ne voyais pas les choses de la même manière, car la plupart de ces musiciens n'avaient pas d'enfants, et moi j'en avais quatre. Il fallait que je travaille. Coltrane a rendu cela possible. Mais pour les membres du Jazz Composer's Guild, cela représentait le contraire de notre but. »

Cet écart vis-à-vis de la ligne de conduite éthique d'une avant-garde aspirant à l'autonomie économique n'empêchera pas Shepp d'écrire de grandes pages de l'histoire du jazz radical. Il participe en 1965 à l'album *Ascension* de John Coltrane, considéré comme un grand marqueur de la décennie free. Sur Impulse! toujours, il enregistre sous son nom

³¹ Extrait du manifeste de la Guild, cité par Robert Levin, « The Jazz Composers Guild. An Assertion of Dignity », *Downbeat*, mai 1965, p. 17.

³² Voir Alexandre Pierrepont, *La Nuée. L'AACM : un jeu de société musicale*, Marseille, Parenthèses, 2015, p. 109.

plusieurs disques désormais classiques : *Four For Trane* (1964), *Fire Music* (1965), et *Mama Too Tight* (1966). En 1969, à l'occasion du Festival panafricain d'Alger, il découvre l'Afrique du Nord dans une Algérie indépendante où se retrouve la fine fleur des militants et artistes révolutionnaires noirs américains. Pendant son concert, il harangue la foule en affirmant ses convictions esthétiques et politiques :

« Nous sommes toujours noirs, et nous sommes de retour. Nous sommes revenus à notre terre d'Afrique, à la musique d'Afrique. Le jazz est un pouvoir noir ! Le jazz est un pouvoir africain ! Nous sommes de retour³³. »

Paru en 1972, l'album *Attica Blues* s'inscrit donc dans le sillon militant creusé par Shepp depuis une dizaine d'années. Toutefois, musicalement, cet album profondément politique rompt avec l'association habituelle entre engagement révolutionnaire et musique d'avant-garde³⁴. *Attica Blues* est en effet une œuvre consonante, aux mélodies populaires, à l'inspiration soul très marquée. Comment expliquer cette rupture ? Rassemblant, à l'initiative du batteur Beaver Harris, quarante musiciens dans les studios A&R Recording de New York du 24 au 26 janvier 1972, marqué par les talents d'arrangeur du trompettiste Cal Massey, traversé par le son blues et free si riche et idiosyncrasique du saxophone ténor d'Archie Shepp, l'album réunit en son sein plusieurs esthétiques. Il convoque tour à tour la soul de Motown et ses arrangements consensuels, qui sonnent « mainstream » (tempo lent, nappes de cordes, voix de crooner ténor dans le morceau « Steam »), des rythmes funky à la James Brown (le morceau d'ouverture qui donne son titre au disque), les *call and response* des églises noires qu'on croyait proscrits depuis les discours de Malcolm X et Stokely Carmichael, des morceaux instrumentaux revisitant différents âges du jazz (« Blues for Brother Jackson », « Good Bye Sweet Pops ») et des lectures de poèmes dédicacés, « Invocations » lues sur des ambiances musicales solennelles invitant au recueillement.

La question de l'adéquation entre l'expression formelle et le message est à l'époque l'objet d'âpres débats dans les cercles du Black Arts Movement³⁵. Larry Neals et Amiri

³³ Notes sur l'album publié sur le site de l'artiste, archieshepp.net [23 juin 2016]. De ce concert est issu le disque *Live at the Panafrican Festival* sur le label français de la contre-culture Byg/Actuel. Celui-ci publiera de très nombreux disques de musiciens noirs américains, présents pour la plupart lors du festival d'Alger. Voir aussi le documentaire de William Klein, *Festival panafricain d'Alger, 1970* (en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=DaPLGDSigzU> [30 août 2017]).

³⁴ L'homologie entre radicalité musicale et politique fut théorisée la même année en France par Philippe Carles et Jean-Louis Comolli dans leur essai au titre explicite *Free Jazz/Black Power*, paru chez Champ libre – la maison d'édition fondée par Gérard Lebovici.

³⁵ Voir Adam Gussow, « “If Bessie Smith Had Killed Some White People” : Racial Legacies, the Blues Revival and the Black Arts Movement », in Lisa Gail Collins & Margo Natalie Crawford (dir.), *New Thoughts on the Black Arts Movement*, New Brunswick & Londres, Rutgers University Press, 2006, pp. 227-252 ;

Baraka sont les premiers en 1965 à revendiquer le free jazz comme la seule manière d'articuler authentiquement la révolte à l'expressivité noire³⁶. Toutefois, après son déménagement à Harlem en 1965, Baraka prend rapidement conscience qu'il ne peut se contenter de théoriser le son noir avant-gardiste des Shepp, Taylor et Don Cherry. Il doit également prendre en compte l'engouement des jeunes Noirs pour Otis Redding et James Brown, qui, eux, ne jouent pas *downtown* pour les Blancs comme la plupart des jazzmen, mais plutôt à l'Apollo Theatre, sur la 125^e rue à Harlem. Finies les réprimandes envers le soul jazz pas assez radical à ses yeux. Désormais, dissonance ou pas, seule compte l'affirmation musicale du « *Black ethos* », populaire ou avant-gardiste. Dans « *The Changing Same*³⁷ », il affirme que le rhythm'n'blues et le free jazz font finalement partie d'une seule et même grande famille noire, et que les différences stylistiques entre John Coltrane et James Brown, par exemple, sont insignifiantes comparées à la négritude fondamentale qu'il partagent.

Archie Shepp suivra à peu près le même raisonnement et le traduira concrètement dans sa création musicale. *Attica Blues* est le fruit de cette évolution consciente qui va peu à peu s'imposer à lui, en accord avec des idées politiques toujours plus à gauche. Shepp évoque ce tournant esthétique comme une nécessité de ne pas se couper du quotidien et des goûts des masses africaines-américaines :

« L'enregistrement d'*Attica* a eu lieu immédiatement après la mort de ma mère. Juste avant, elle m'avait dit : "Mon fils, j'ai des disques à toi, mais tu joues toujours des petites chansons sans mélodie." Après sa mort, je discutais avec une amie à elle qui m'avait connu quand j'étais jeune homme. Et elle m'a dit : "Archie, j'ai tous tes disques... Quand est-ce que tu vas enregistrer quelque chose que je peux comprendre ?" J'ai commencé à réaliser que mon travail était apprécié par des bourgeois blancs et que très peu de Noirs écoutaient cette musique free d'avant-garde. »

Musique et incarcération : la voix des prisonniers

Le lien entre l'album d'Archie Shepp et la question de l'incarcération est intéressant à plus d'un titre. À la différence d'un Bob Dylan évoquant clairement l'assassinat de George Jackson dans la tradition folk des *protest songs*, ou d'un Tom Paxton décrivant de façon

Michael Hanson, « Suppose James Brown Read Fanon : the Black Arts Movement, Cultural Nationalism and the Failure of Popular Music Praxis », *Popular Music*, vol. 27, n° 3, 2008, pp. 341-365.

³⁶ Sur cette articulation voir par exemple Emmanuel Parent « Ralph Ellison, critique de LeRoi Jones », *L'Homme*, n° 181, 2007, pp. 131-150, ou Jedediah Sklower, « *Rebel with the wrong cause*. Albert Ayler et la signification du free jazz en France (1959-1971) », *Volume !* vol. 6, n°s 1 & 2, 2008, pp. 193-219.

³⁷ Paru en 1966, cet essai a été traduit en français, sous le titre « Différents et pourtant semblables », dans le recueil *Musique Noire*, trad. Jacqueline Morini et Yves Hucher, Paris, Buchet-Chastel, 1969, pp. 193-228.

réaliste l'angoisse des gardiens-otages d'Attica qui tomberont sous les balles des *State Troopers*, les paroles d'*Attica Blues* ne font pas directement référence à la prison. C'est la liberté qui est chantée et son absence qui est pleurée, mais d'une manière plus large et universelle :

« Je préférerais être une plante qu'un homme sur cette terre. Je préférerais être une plante sur cette terre. On peut transplanter une plante et elle pourra pousser vite, mais l'homme qui a été transplanté ne le peut pas. Alors vous comprenez pourquoi je préférerais être un arbre, avec des branches et des feuilles qui peuvent pousser librement³⁸. »

Outre le « Blues for Brother Jackson », l'album compte deux hommages à des musiciens : Louis Armstrong (« Goodbye Sweet Pops ») et Charlie Parker (« Invocation To Mr. Parker »). Concernant la place de ces jazzmen sur un album dont le titre rappelle la mort de prisonniers, Archie Shepp explique :

« Et bien, nous sommes tous des prisonniers. Louis Armstrong, a souffert du même racisme et de la même oppression que ce que ces gens en prison ont vécu. Louis était né quarante ans après la fin de l'esclavage. Les gens en prison sont des esclaves. C'est une vie d'esclave d'être en prison. On est victime, on n'est ni un homme ni une femme dans ce contexte-là, la vie est complètement contrôlée par des forces extérieures. Charlie Parker était aussi une victime de la police à New York, qui l'empêchait de travailler dans certains endroits sans "cabaret card"³⁹. Billie Holiday est morte à l'hôpital, menottée à son lit, surveillée par deux flics. La différence n'est donc pas énorme entre les gens à l'intérieur et à l'extérieur. Elle est parfois même infime. »

On voit que Shepp construit en partie son hommage sur une identification à la souffrance des prisonniers d'Attica en tant que musicien de jazz. De nombreux musiciens noirs de la génération de Shepp séjournèrent d'ailleurs en prison plus ou moins longtemps, à l'instar de Lester Bowie, l'un des fondateurs de l'AACM, collectif chicogoan d'avant-garde, qui y décida de consacrer sa vie à la musique⁴⁰.

Avec *Attica Blues*, comme d'une certaine manière avec Charles Mingus et son « Remember Rockefeller at Attica », *protest song* sans paroles, nous sortons du réalisme prosaïque et de la dénonciation sociale pour accéder à une réflexion profonde sur la prison comme métaphore de la condition noire. L'image de l'enfermement déborde le cadre de la

³⁸ « Invocation: Ballad for a Child », 7^e chanson d'*Attica Blues* (notre traduction).

³⁹ De la Prohibition jusqu'en 1967, tout musicien devait avoir cette carte pour pouvoir jouer dans les salles de New York.

⁴⁰ George Lewis, *A Power Stronger than Itself. The AACM and American Experimental Music*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 137.

cellule : c'est toute l'Amérique qui devient une institution carcérale, suivant une dynamique qui n'a fait que s'accroître depuis cette période. La surreprésentation des Noirs dans les prisons est aujourd'hui telle qu'un « continuum carcéral » s'est constitué entre l'hyperghetto et la prison dans le dernier quart du XX^e siècle, selon le sociologue Loïc Wacquant⁴¹.

Ce passage, chez Shepp ou Mingus, de la représentation de la souffrance des révoltés d'Attica à l'évocation d'une condition commune d'incarcérés en Amérique, redonne la parole aux prisonniers eux-mêmes. Si, comme le dit Shepp, « la différence n'est pas énorme » entre l'intérieur et l'extérieur, un nouveau mouvement peut se dessiner qui part de la prison vers la société, pour décrire ce qui s'y passe et s'y vit réellement. La compilation *From the Cold Jaws of Prison* en est une bonne illustration. Parue en 1971⁴², et rééditée depuis dans la collection Smithsonian Folkways, elle rassemble des chants de prisonniers de Rikers Island, des lectures de poèmes de détenus d'Attica et des « Tombs » (la prison de Manhattan), peut-être inspirés du *spoken word* de Gil Scott-Heron et des Last Poets (certains morceaux sont accompagnés de percussions). Ce dernier exemple révèle quelque chose de nouveau, par rapport au répertoire d'action collective antérieur. Comme l'écrit Lee Bernstein, la culture ne sert plus simplement à soutenir les détenus, elle leur permet de s'exprimer politiquement :

« Dans les années 1970, l'expression culturelle devint pour les personnes incarcérées un vecteur de participation aux mouvements politiques et sociaux qui cherchaient à transformer et à améliorer la société dans son ensemble⁴³. »

Dans le sillage de la « nouvelle pénologie » américaine et de l'accent mis sur les vertus de la pratique artistique en milieu carcéral, des mouvements d'éducation populaire, des membres du Black Arts Movement avaient d'ailleurs tenté d'investir cet espace, proposant ateliers d'écriture, de théâtre, de danse⁴⁴. Entre les années 1930 et 1970, on est ainsi passé de la prison du Sud rural comme lieu de préservation de l'authenticité (de John Lomax à Johnny Cash), à la prison – et au ghetto – des villes du Nord comme lieux de conversion à la révolution. Les expériences de Malcolm X, de nombreux leaders du Black Panther Party et

⁴¹ Loïc Wacquant, « De l'esclavage à l'incarcération de masse, notes pour repenser la “question noire” aux États-Unis », in Patrick Weil et Stéphane Dufoix (dir.), *L'esclavage, la colonisation et après...*, Paris, PUF, 2005, p. 273.

⁴² Artistes divers, *From the Cold Jaws of Prison. By Inmates and Ex-Inmates, Musicians and Poets from Attica, Rikers and the Tombs*, Folkways Records, 1971.

⁴³ Lee Bernstein, *America is the Prison. Arts and Politics in Prison in the 1970s*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 2010, p. 7 (notre traduction).

⁴⁴ On peut aussi mentionner l'initiative du réalisateur David Hoffman et du producteur Harry Wiland, qui, après la répression d'Attica, organisèrent un concert de B.B. King et de Joan Baez à la prison de Sing Sing pour Thanks Giving en 1972.

au-delà, de la génération de la Seconde Grande Migration⁴⁵ témoignent de cet horizon dans lequel la violence de l’incarcération peut être transformée en énergie révolutionnaire explicite.

Dans le milieu des musiques expérimentales, la volonté de porter la voix des détenus fut également très forte. Ainsi, le compositeur/improvisateur Frederic Rzewski compose-t-il *Coming Together* et *Attica*, en référence à la révolte, au début des années 1970⁴⁶. La manière dont il concevait son travail, au croisement de nombreuses influences (musique contemporaine, musique minimaliste, free jazz), et son rôle en tant que musicien engagé, rejoignent plusieurs problématiques typiques de la création artistique de l’époque : la libération de soi par la musique, l’indépendance vis-à-vis de toute forme de pouvoir, l’appropriation de nouveaux lieux pour jouer. Alors qu’ils vivaient en Italie dans les années 1960, Rzewski et les musiciens réunis au sein du collectif Musica Elettronica Viva investirent ainsi à de nombreuses reprises dans des environnements hétérodoxes : cafétérias, cinémas, écoles, librairies, usines occupées, dans la rue et – l’histoire de l’extrême gauche italienne aidant – les prisons. Il s’agissait là aussi de rompre avec la séparation de l’artiste du reste de la société, d’offrir une « musique publique », « disponible pour tous⁴⁷ ».

Peut-être Rzewski s’était-il inspiré du travail de Steve Reich, dont l’une des premières œuvres, *Come Out*, est constituée de la mise en boucle d’une phrase de Daniel Hamm, l’un des jeunes Afro-Américains arrêtés dans l’affaire scandaleuse des « Harlem Six » en mars 1965⁴⁸ ; ou encore de « Prison Song » de Hans Werner Henze (1971), une pièce pour enregistrement magnétique, voix, flûte, percussions, tiré d’un poème de Ho Chi Minh écrit en prison, et portant sur l’enfermement. En effet, d’une manière semblable, Rzewski donne une place centrale dans ces œuvres à la parole des prisonniers. *Coming Together* se veut une somme unifiée de contributions spontanées de musiciens sans structure imposée, si ce n’est la récitation d’une lettre de Sam Melville, l’un des meneurs de la révolte, écrite à Attica en

⁴⁵ Grand mouvement migratoire de plus de cinq millions d’Afro-Américains vers les villes du Nord, du Midwest et de l’Ouest à partir du début des années 1940 et jusqu’à la fin des années 1970, après la quasi interruption – par la Grande Dépression – du premier mouvement lancé pendant la Première Guerre mondiale. Ce mouvement et ses effets contribuèrent fortement à redessiner le paysage urbain des États-Unis (ségrégation spatiale, ghettoïsation...). En Californie, la population africaine-américaine combinée de Los Angeles, San Francisco et Oakland fut multipliée par cinq en trente ans. Voir par exemple le site « In Motion. The African-American Migration Experience » du Schomburg Center for Research in Black Culture, New York Public Library, <http://www.inmotionaame.org> [30 août 2017].

⁴⁶ Frederic Rzewski, *Attica / Coming Together / Les Moutons de Panurge*, Opus One, 1974.

⁴⁷ Matthieu Saladin, *Esthétique de l’improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Paris, Les presses du réel, 2014, p. 139.

⁴⁸ Voir Sumanth Gopinath, « The Problem of the Political in Steve Reich’s *Come Out* », in Robert Adlington (dir.), *Sound Commitments. Avant-Garde Music and the Sixties*, Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 121-144.

mai 1970 – figurant ainsi pour lui la capacité du prolétariat à se coordonner sans l’autorité d’un pouvoir central. La seconde pièce, *Attica*, joue sur une phrase prononcée par un ancien détenu d’Attica, Richard X Clark, lors de sa libération. À un journaliste qui lui demandait ce que cela lui faisait de laisser cette prison « derrière » lui, X Clark répondit sèchement : « *Attica is in front of me* »⁴⁹.

Toutefois, en amont ou au-delà d’un projet révolutionnaire qui partirait de la prison pour transformer la société, la musique en situation d’incarcération peut également être l’occasion d’un jeu micropolitique où s’affirme la possibilité d’une utopie – ce que le travail d’artistes dans les prisons à l’époque put nourrir. Dans une récente enquête sur des ateliers de création musicale dans la prison de la ville de Richmond en Virginie, l’ethnomusicologue Andy McGraw refuse de voir dans ces situations musicales « les symboles d’un nouveau schéma de société comme le sont les plans prédéterminés des utopies socialistes⁵⁰ ». Il s’agit plutôt d’un jeu subtil de création d’atmosphère où le contexte de surveillance généralisé semble s’évanouir et où les relations sociales du quotidien dans lesquelles pèsent les oppositions binaires noir/blanc, homme/femme, détenu/surveillant sont transformées pendant un court laps de temps. Il pointe ainsi la connivence profonde entre la pratique musicale en prison et l’éthos utopique des musiques expérimentales :

« Chacune de ces musiques propose une atmosphère dans laquelle on peut se faire une idée fugitive d’une communauté potentielle, sentir qu’une autre forme de vie est possible, que l’on peut être connecté de façon palpable à ceux qui partagent la même expérience. [...] Les musiques expérimentales ont depuis leurs débuts utilisé des modes de production afin de pointer, même vaguement, un potentiel virtuel⁵¹. »

Ces propos rappellent ceux des prisonniers d’Attica, qui évoquent le temps suspendu de la mutinerie pendant lequel les séparations de castes et de races si centrales dans la vie quotidienne des prisonniers et des opprimés furent comme abolies.

Conclusion

Par sa situation dans l’histoire américaine et occidentale du second XX^e siècle, la révolte d’Attica apparaît comme un point d’aboutissement spectaculaire de plusieurs décennies de développement de la tradition musicale de la *protest song*. Peu d’événements

⁴⁹ Sur ces œuvres, voir Christian Asplund, « Frederic Rzewski and Spontaneous Political Music », *Perspectives of New Music*, vol. 33, n° 1/2, 1995, pp. 418-441.

⁵⁰ Andy McGraw, « Atmosphères utopiques. Récit ethnographique sur la pratique musicale au sein de la Richmond City Jail », *Tacet*, n° 4, p. 225.

⁵¹ *Ibid.*, pp. 223-225.

politiques avaient déclenché autant de chansons de circonstance. Occasion de chants lyriques d'une contre-culture à l'éthos politique affuté mais à l'énergie déclinante, le traitement musical de la mutinerie manifeste également les fractures idéologiques et esthétiques de la culture politique de la gauche américaine. Folk, soul, rock psychédélique, free jazz... autant d'esthétiques contestataires qui déploient chacune des procédés différents et touchent des publics hétérogènes, des *sit-ins* du Mouvement pour les droits civiques aux manifestations des Black Panthers. C'est précisément l'intérêt de cette diversité que de permettre d'aborder toutes les facettes de l'articulation entre musique et politique : collectage exotique, protestation réaliste, coup d'éclat médiatique, mais aussi expression d'une sensibilité spécifiquement africaine-américaine sur la condition carcérale comme exemplaire de l'oppression des Noirs dans le système social ségrégué des États-Unis d'Amérique.

Toutefois, malgré ces divergences, c'est sans doute en partie grâce à cette accumulation de créations artistiques au fort impact que cette révolte a pu s'inscrire dans la mémoire collective sur le long terme. Car cette histoire résonne encore dans les pratiques musicales contemporaines. Que ce soient la référence dans les paroles de « Black Steel in the Hour of Chaos » de Public Enemy en 1988⁵², combinée à l'imagerie Black Power et à l'environnement carcéral du clip de la chanson, ou la reprise de « Coming Together » par Mos Def accompagné de la Brooklyn Philharmonic en novembre 2011 en hommage au détenu Troy Davis exécuté deux mois plus tôt en Géorgie⁵³, les événements, les images et les musiques militantes des années 1960-70 continuent à irriguer l'engagement d'artistes au XXI^e siècle, car violence, prisons et ghettos n'appartiennent toujours pas au passé.

⁵² *It Takes a Nation of Millions to Hold us Back*, Def Jam/Columbia 1988 : « *We had a force to instigate a prison riot* ».

⁵³ Voir Zachary Woolfe, « Rap in Brooklyn, With the Rumble of the Subway », *New York Times*, 9 octobre 2011, en ligne : http://www.nytimes.com/2011/10/10/arts/music/brooklyn-philharmonic-festival-with-mos-def-review.html?_r=0 [30 août 2017].