ANGELA DAVIS

# BLUES ET FÉMINISME NOIR

*Traduit de l'anglais (États-Unis) par Julien Bordier*

LIBERTALIA

DERNIERS LIVRES PARUS AUX ÉDITIONS LIBERTALIA

JACK LONDON, *Le Mexicain*
VICTORINE BROCHER, *Souvenirs d'une morte vivante*
AURÉLIE CARRIER, *Le Grand Soir*
COLLECTIF, *États d'urgence*
VÉRONIQUE DECKER, *L'École du peuple*
CARA ZINA, *Handi-gang*
LOUISE BRYANT, *Six mois rouges en Russie*
JULIEN CHUZEVILLE, *Un court moment révolutionnaire*
WALTER MARKOV, *Jacuqes Roux, le curé rouge*
COLLECTIF, *Le Havre la rebelle*

Actualité & catalogue complet : editionslibertalia.com

© *Blues Legacies and Black Feminism* by Angela Y. Davis, 1998
This translation published by arrangement with Pantheon Books,
an imprint of The Knopf Doubleday Group,
a division of Penguin Random House, LLC.
© Éditions Libertalia, 2017

## NOTE DU TRADUCTEUR

* * *

*Angela Davis est une figure centrale des luttes sociales et des prises de position qui ébranlèrent la seconde moitié du XX^e siècle. Qui n'a pas en tête la charisme de cette femme à la coupe afro, recherchée par le FBI, qui s'engage dès les années 1960 dans un combat radicalement anticapitaliste et antiraciste? Les images d'elle ont fait le tour du monde. Mais derrière l'icône qu'elle est devenue, il faut saisir la pensée d'Angela Davis : les noms et les images ne sont pas tout, les concepts doivent être creusés. Angela Davis s'inscrit dans une tradition intellectuelle peu connue, académiquement confisquée, celle de la première génération de l'École de Francfort, appelée également la théorie critique. Une pensée à gauche toute, hétérodoxe et pluridisciplinaire, qui naquit sous l'impulsion d'intellectuels juifs allemands au lendemain de la révolution russe et à la veille de la montée du nazisme. Ses représentants les plus connus sont Horkheimer, Fromm, Benjamin, Adorno et Marcuse. En Allemagne et aux États-Unis, Angela Davis a suivi les cours de ces deux derniers – comme ceux d'Oskar Negt. On ne peut que conseiller la lecture ou la relecture de son autobiographie pour saisir cette filiation*. Ainsi, le slogan « Black Power », auquel renvoie l'image de Davis, ne peut être déconnecté de sa pensée d'une lutte contre les identités immobilisantes et réductrices, contre l'injustice sociale, contre le système pénitentiaire, contre le pouvoir : en un mot, contre le capitalisme. Cette lutte fut celle menée, par en bas, par Angela Davis et les innombrables militants anonymes du grand mouvement social dans lequel elle s'inscrivait – et s'inscrit toujours aujourd'hui.*

*Si certains sont tentés de mobiliser la pensée de Davis pour la placer dans une dynamique politique racialiste,* Blues et Féminisme noir, *dont le titre original est* Blues Legacies and

* *Davis Angela,* Autobiographie, *Albin Michel, Paris, 1975.*

Black Feminism *[Héritages blues et féminisme noir], nous montre à quel point les prises de position de Davis s'opposent aux assignations identitaires. Ce livre présente l'avantage de traiter cette question en filigrane à travers l'histoire fascinante et méconnue des* blueswomen, *premières rock stars de la musique enregistrée. En ce sens, Davis nous fait penser à d'autres auteurs contemporains qui nous rappellent l'urgence de développer une perspective critique vis-à-vis des identités, d'être à l'écoute du non-identique. On pense par exemple à John Holloway qui expose très clairement à quel point le capitalisme est une force de cohésion sociale qui nous assigne des « masques de caractère* ». Combattre ces assignations réductrices et frustrantes est une partie nécessaire du chemin de l'émancipation :*

> *Le problème de l'anti-pouvoir ne consiste pas à émanciper une identité opprimée (les femmes, les indigènes), mais à émanciper une non-identité opprimée, le non-ordinaire, quotidien et invisible, les murmures de la subversion alors que nous marchons dans la rue, le volcan silencieux lorsque nous sommes assis. En donnant une identité au mécontentement, en disant « nous sommes des femmes », « nous sommes des indigènes », nous lui imposons déjà de nouvelles limites, car nous sommes en train de le définir. D'où l'importance du passe-montagne zapatiste, qui ne dit pas seulement « nous sommes des indigènes qui luttent pour que notre identité soit reconnue », mais qui dit aussi quelque chose de plus profond : « Notre lutte est la lutte de la non-identité, c'est la lutte des invisibles, celle des sans-voix et des sans-visage. » Le premier pas dans la lutte contre l'invisibilité, c'est de mettre le monde à l'envers**.*

*Angela Davis nous invite en effet ici à écouter ce que la plupart des spécialistes du blues et du jazz – qui sont en grande majorité*

---

* *Holloway John,* Crack Capitalism, 33 thèses contre le capital, *Libertalia, Paris, 2012/2016.*

** *Holloway John,* Changer le monde sans prendre le pouvoir, *Lux/Syllepse, Montréal/Paris, 2007, p. 221.*

*des hommes blancs – n'ont pas voulu entendre. C'est un travail de renversement qui est à l'œuvre dans* Blues et féminisme noir, *où Angela Davis remet les points sur les « i » au concept à la mode d'intersectionnalité. Elle nous montre qu'il ne convient pas de hiérarchiser les luttes. En effet, quel est l'élément le plus important dans les vies des* blueswomen *dont il est question dans ce livre? Le fait qu'elles soient femmes, noires, fêtardes, autonomes, indépendantes ou bisexuelles? Qu'elles ne marchent pas sur les chemins tracés par les stéréotypes racistes et sexistes? La force de ces questions est qu'elles sont sans réponse. De plus, Davis nous donne envie de (re)découvrir la musique de Ma Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday en nous invitant à l'écouter d'une oreille bien particulière; c'est un des intérêts majeurs de la littérature musicale en général.* Blues et féminisme noir *est une lecture en miroir féministe du* Peuple du blues *de LeRoi Jones*. Celles et ceux qui voudront pousser la réflexion trouveront ici des retranscriptions inédites des chansons de Ma Rainey et Bessie Smith**. C'est un grand cadeau fait par Angela Davis à la communauté noire américaine, aux amateurs de blues, aux mélomanes, tout comme à celles et ceux qui voudraient s'engager dans une réflexion autour de cette tradition et de ce mouvement musical. Est-il nécessaire de rappeler que quasiment toutes les musiques actuelles dérivent de la musique noire américaine, en particulier du blues?*

*Ceci nous permet d'évoquer rapidement le travail de traduction de cet ouvrage et de signaler que toutes les chansons citées par Angela Davis sont également présentées en version originale. Pour traduire l'anglais noir des années 1920 et 1930, certains sont tentés d'employer une sorte de « petit-nègre » que nous n'utilisons pas ici. Nous invitons le lecteur à mobiliser ses connaissances en*

---

* JONES LeRoi, Le Peuple du blues, *Gallimard, Paris, 1968.*

** *Cette édition fait le choix de ne publier en fin d'ouvrage que les retranscriptions des paroles des titres présents sur la compilation accompagnant ce livre. L'intégralité des retranscriptions des chansons de Ma Rainey et Bessie Smith mentionnée ici est disponible sur www.editionslibertalia.com/angeladavis [NDE].*

*anglais pour saisir toute la profondeur de forme et de fond des chansons citées ici : il faut garder en tête que la langue de ces chansons est noire, populaire, argotique et porte une mémoire de l'esclavage. Pour mener ce travail, un ouvrage a été essentiel et nous en recommandons la lecture à celles et ceux qui aiment la musique noire américaine. Dans* Talkin' That Talk, le langage du blues, du jazz et du rap*, *Jean-Paul Levet détaille sous forme de dictionnaire toutes les expressions du parler noir américain. Cette véritable encyclopédie a été un outil précieux pour pouvoir proposer ce texte d'Angela Davis aux lecteurs francophones.*

*Enfin, le traducteur se doit de remercier Angela Davis de lui avoir offert ce stimulant voyage musical et intellectuel. Il remercie fraternellement et chaleureusement les éditions Libertalia d'avoir accompagné avec enthousiasme et détermination ce projet éditorial, et pour leurs relectures critiques et leurs conseils précieux, Karim Duberne, Charlotte Dugrand, José Chatroussat, Éric Sénard et Mitch Abidor.*

*Julien Bordier*

* LEVET *Jean-Paul,* Talkin'That Talk, le langage du blues, du jazz et du rap, dictionnaire anthologique et encyclopédique, *Outre Mesure, Paris, 2010.*

*In loving memory of*
*Kendra and Franklin Alexander.*

## REMERCIEMENTS

* * *

C'est à la fois une tâche gratifiante et intimidante que de penser, au terme d'un projet comme celui-ci, à toutes celles et ceux qui ont donné de leur temps, de leur énergie et de leur enthousiasme pour qu'il puisse se réaliser. Aussi reconnaissante que je puisse l'être envers toutes les personnes et les institutions que je vais citer pour leur contribution précieuse, il ne m'est pas vraiment possible de relater l'importance de chacun d'entre eux et d'entre elles pour l'ensemble de ce travail. Je leur fais confiance pour savoir que ma gratitude va bien au-delà de ces quelques remerciements et je demande d'avance pardon à ceux et celles que j'aurais pu négliger.

Je veux d'abord remercier ma mère, Sallye Davis, et mon neveu, Ben Davis, de m'avoir permis de vivre et travailler sous le même toit.

Aux premières étapes de ce projet, Kipp Harvey m'a accompagnée dans la tâche difficile et excitante de retranscription des paroles de Bessie Smith et Gertrude «Ma» Rainey. Roberta Goodman et Vicki Smith m'ont assistée dans mes recherches. Vicki a notamment reconstruit tout l'appareil de notes de bas de page après une panne informatique, gérant avec talent et élégance cette crise typiquement fin-de-vingtième-siècle.

J'ai grandement profité des connaissances musicales et historiques de mes amies proches, Terri Lynne Carrington, Faith Nolan et Dianne Reeves. Mes conversations avec Edward Guerrero, que j'ai interviewé dans le cadre de mes émissions de radio sur KPFA il y a quelques années, m'ont aidée à forger mon analyse de l'esthétique du blues. Mon amie de longue date et camarade Charlene Mitchell, grande admiratrice de

Bessie Smith, m'a apporté une inspiration décisive et fourni les ressources vitales de sa collection de disques.

Linda Tillery et Teresa Trull – qui assistèrent à mes cours sur la musique des femmes à la San Francisco State University – m'ont montré les liens contemporains avec les *blueswomen*, dont l'héritage constitue le cœur de ce livre. Tous les étudiants que j'ai rencontrés dans ces cours sur les musiques des femmes m'ont aidée à garder une perspective originale alors que je creusais dans l'histoire du blues.

À différentes phases de mon travail, Nikky Finney et Joy James ont relu mon manuscrit et m'ont aidée de leurs commentaires précieux. J'espère qu'elles les trouveront intégrés avec justesse dans cette version finale du texte.

Ma sœur, Fania Davis, m'a soutenue comme toujours. Mais je la remercie tout particulièrement pour avoir mis ses compétences juridiques au service de la lourde et pénible tâche d'obtenir les autorisations d'imprimer les paroles de Ma Rainey et Bessie Smith. Robert et Michael Meeropol m'ont aidée quant à eux à pouvoir utiliser *Strange Fruit*. Patsy Moore m'a offert des clarifications de dernière minute concernant des paroles inaudibles.

Depuis des années, mes travaux sur ce projet et sur d'autres ont été soutenus par les groupes et institutions suivants : les programmes de Women Studies and Ethnic Studies de la San Fransisco State University; le Women of Color Resource Center à Berkeley; Cedric Robinson et le programme de Black Studies à l'University of California, Santa Barbara, qui est ma demeure universitaire, loin de chez moi; la faculté, le personnel et les étudiants du History of Consciousness Department à l'University of California, Santa Cruz, qui est ma base académique; et les membres du Research Cluster for the Study ofWoman of Color in Collaboration and Conflict.

J'ai eu la chance de recevoir l'assistance concrète inestimable et le soutien moral de mon éditeur, Peter Dimock,

dont les talents et l'humanité sont indescriptibles. Peter a soutenu ce projet avec une intelligence et une tendresse qui allaient bien au-delà de ses obligations, et je suis heureuse que ce travail porte sa marque.

Pour finir, et ce n'est pas la moindre, je souhaite remercier mon amie, agent et camarade intellectuelle, Stefanie Kelly, dont l'indéfectible participation a permis la réalisation de ce livre sur le long terme. Elle a consacré de nombreuses journées, mais aussi des nuits, à suivre toutes les étapes de ce projet, a réalisé des tâches que je n'aurais confiées à personne d'autre et je la remercie pour les talents remarquables et le soutien sans limite qu'elle a investis dans ce livre. Enfin, je la remercie tout spécialement pour sa patience et sa constance.

* * *

*Blues Legacies and Black Feminism* est une analyse de l'œuvre de trois artistes qui jouèrent des rôles décisifs dans l'élaboration de la culture musicale populaire des États-Unis. Ce livre a pour ambition de déceler en quoi leurs chansons mettent en évidence les traditions méconnues d'une conscience féministe de la classe laborieuse noire américaine. La connexion que je souhaite établir entre les héritages du blues et le féminisme noir ne va pas sans contradiction ni discontinuité. Tenter d'imputer une conscience féministe, telle que nous la connaissons aujourd'hui, à Gertrude « Ma » Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday serait absurde, et, finalement, assez peu intéressant. Ce qui l'est en revanche – et ce qui est bien plus provocateur dans l'œuvre que ces femmes laissent derrière elles – ce sont les allusions aux attitudes féministes qui émergent dans leur musique, au travers de brèches taillées dans le discours patriarcal. En essayant de contextualiser leurs créations – en travaillant sur le corpus de leurs enregistrements respectifs – dans les évolutions historiques des années 1920, 1930 et 1940, il m'importe surtout de savoir comment l'œuvre musicale de ces femmes peut être perçue aujourd'hui, et ce qu'une telle analyse peut nous dire sur les formes passées et présentes de la conscience sociale.

Étant donné la densité de l'histoire de l'esclavage et de la ségrégation aux États-Unis, il est compréhensible que la conscience sociale noire soit surdéterminée par la question raciale. Cette unidimensionnalité est bien souvent traitée dans les travaux qui tentent d'analyser cette histoire. Malgré l'abondante production littéraire concernant les antécédents historiques du féminisme noir contemporain qui a été publiée ces vingt dernières années, la dimension

de classe du féminisme noir reste largement peu analysée. Des projets comme la collection de livres « Schomburg Library Nineteenth-Century Black Women Writers » ont rendu de plus en plus accessibles les textes écrits par des femmes noires américaines de la fin du XIX^e^ et du début du XX^e^ siècle, les travaux de recherche historiques sur les origines du féminisme noir ont pu se focaliser sur ce type de texte*. Dès lors, ce qui est considéré comme les traditions du féminisme noir tend à exclure les idées produites par et dans les classes laborieuses et défavorisées. En effet, les femmes de ces milieux n'avaient historiquement pas les moyens, ni la possibilité, de publier des textes écrits. Mais certaines Noires pauvres étaient en revanche en contact avec des éditeurs de textes *oraux* : les maisons de disques. Dans les années 1920, de nombreuses femmes noires étaient convoitées – et souvent exploitées – par une industrie du disque en plein essor.

Ainsi, ces femmes furent les premières à enregistrer du blues en studio. En 1920, la version du *Crazy Blues* (« Le Blues fou ») de Perry Bradford interprétée par Mamie Smith, son deuxième disque enregistré sur le label Okeh de Columbia, s'écoula à 75 000 exemplaires dès le premier mois de sa sortie. Un dollar, le prix du disque, était une petite fortune pour ceux qui, principalement des Noirs pauvres, se procurèrent *Crazy Blues*. Ces ventes impressionnantes marquèrent les débuts brillants d'une chanteuse de blues noire, qui, à son tour, ouvrit

* Dans *Black Feminist Thought* (Unwin Hyman, Boston, 1990), Patricia Hill montre que la pensée féministe noire, en particulier celle qui n'a pas été écrite, relève du « savoir assujetti » tel que défini par Foucault. Elle cherche donc une tradition du féminisme noir dans l'oralité quotidienne autant que dans les textes écrits. On peut également se reporter à l'anthologie de textes rassemblés par Beverly Guy-Sheftall, *Words of Fire: An Anthology of African-American Feminist Thought* (New Press, New York, 1995) où l'on trouvera un article de la dirigeante communiste Claudia Jones qui traite explicitement de la question de classe.

la voie à de nombreuses autres artistes africaines-américaines*. Celles-ci commencèrent à être sollicitées par l'industrie du disque qui voyait en elles des moyens de conquérir un marché noir, jusqu'alors ignoré et inexploité. Dans les années 1920, des femmes comme Alberta Hunter, Ida Cox, Ethel Waters, Lucille Hegamin, Edith Wilson, Victoria Spivey, Rosa Henderson, Clara Smith, Trixie Smith, Sippie Wallace et bien d'autres moins connues jouaient non seulement le blues sur les scènes des clubs et des théâtres, mais aussi enregistraient des disques, pour Columbia et Paramount – qui ouvrirent des départements de « disques de race » –, ou bien pour Black Swan, la seule maison de disques de l'époque tenue par des Noirs. À l'apogée de la période du blues classique, que l'on peut assimiler aux années 1920, des centaines de femmes eurent ainsi l'occasion d'enregistrer leur musique.

Qu'elles aient eu cet avantage sur les hommes est avant tout un signe des stratégies réductrices d'une industrie du disque naissante. Des stratégies qui sont d'ailleurs toujours à l'œuvre dans l'industrie du spectacle qui cherche à catégoriser – ou, en fait, à séparer – des genres de musique différents étant, en réalité, à la recherche de publics de plus en plus diversifiés. La stratégie des maisons de disques pour construire et exploiter le nouveau marché qui s'offrait à elles s'appuyait sur une hypothèse simpliste : puisque les premiers succès commerciaux étaient des disques de blues de femmes, seules les *blueswomen* pouvaient faire des disques à succès. Entre 1923 et 1926 – quand Bessie Smith et Gertrude «Ma» Rainey enregistrèrent respectivement leurs premières chansons –, peu d'hommes, mis à part Papa Charlie Jackson (qui enregistra en duo avec Rainey) étaient signés chez Paramount et Columbia, les deux

* L'utilisation de l'expression «Afro-Américain», largement répandue en français, fait débat aux États-Unis. Angela Davis utilise systématiquement le terme de *«African-American»*, pour insister sur une dimension et un héritage africains [NDT].

principales maisons de disques de l'époque*. Cependant, quand le blues traditionnel masculin devint à la mode à partir de 1926, la popularité grandissante des *bluesmen* finit par marginaliser les chanteuses de blues. Commença alors le déclin du blues classique, concomitant avec le krach boursier de 1929. Les années 1930 furent une époque d'exploitation effrénée des chanteurs de blues noirs, avidement recherchés par des maisons de disques assoiffées de profits. Ils étaient payés des sommes dérisoires pour enregistrer des chansons, dont certaines sont encore éditées aujourd'hui. L'histoire bien connue du *bluesman* Robert Johnson n'est qu'un exemple symptomatique de ce phénomène. Au même moment, de nombreuses *blueswomen*, auparavant largement commercialisées – y compris « l'Impératrice du blues », Bessie Smith –, peinaient à signer des contrats et se tournaient vers d'autres genres comme le théâtre ou l'industrie naissante du cinéma.

Si l'apogée des *blueswomen* se réduit à une période relativement courte, ces femmes purent néanmoins créer un nombre important de chansons et laisser un riche héritage culturel. En raison de la coïncidence des périodes, on pourrait penser que la dimension spécifiquement africaine-américaine du blues classique fut encensée par les écrivains et les intellectuels de la « Harlem Renaissance** ». Pourtant, parce que des *blueswomen* comme Bessie Smith et Ida Cox chantaient et incarnaient la sexualité associée à la vie de la classe laborieuse noire – qui, inévitablement, était perçue par certains stratèges de la Renaissance comme l'antithèse de leur

* Dixon Robert et Godrich John, *Recording the Blues* (Stein & Day, New York, 1970), pp. 33-34. Jackson enregistra sur le même label de Paramount que Rainey. « Papa Charlie avait huit disques dans la série 1200 de 1925, seules Ida Cox et Ma Rainey en avaient davantage. Il était l'un des artistes de Paramount qui eut le plus de succès pendant ces cinq années » (p. 34).

** Mouvement culturel noir des années 1920 et 1930 principalement, dont Harlem constituait le centre. Voir le chapitre IV [NDT].

mouvement culturel –, leur musique était considérée comme de la «basse» culture. On l'opposait alors à des expressions artistiques telles que la sculpture, la peinture, la littérature et la musique classique qui, elle, pouvait adapter les *spirituals* noirs. Ainsi, peu d'écrivains – à l'exception notable de Langston Hughes, souvent en désaccord avec ses contemporains – étaient prêts à prendre au sérieux la contribution des artistes blues aux politiques culturelles noires. Dans son analyse du roman de Hughes datant de 1930, *Sandy* [*Not Without Laughter*], Cheryl Wall montre que l'auteur n'était pas seulement « le premier écrivain à représenter le personnage de la *blueswoman* dans la littérature. [Mais aussi, qu'une telle] représentation littéraire ne réapparaîtrait pas avant plusieurs décennies* ». En effet, dans les œuvres de jeunesse de la première génération des auteures noires contemporaines, des portraits romancés de *blueswomen* furent esquissés par Toni Cade Bambara, Gayl Jones, Sherley Anne Williams et Alice Walker. Mary Helen Washington intitula son second recueil de nouvelles *Any Woman's Blues* [Le Blues de n'importe quelle femme]. Quant à la *Sula* de Toni Morrison, « une artiste sans art », elle aurait bien pu être une *blueswoman* si seulement elle avait trouvé sa voix. Alexis De Veaux écrivit une biographie poétique de Billie Holiday et Jessica Hagedorn composa un long poème intitulé *Sometimes You Look Like Lady Day* (« Parfois, tu ressembles à Lady Day »).

Ces femmes font partie des auteures de couleur qui m'ont personnellement aidée à construire une conscience de genre, et leurs œuvres attisèrent ma curiosité envers les figures de femmes qui avaient inspiré des personnes si merveilleusement irrévérencieuses et touchantes. Je me demandais alors en quoi

* WALL Cheryl, « Whose Sweet Angel Child? Blues Women, Langston Hughes, and Writing During the Harlem Renaissance », *in* RAMPERSAD Arnold, *Langston Hughes: The Man, His Art, and His Continuing Influence*, Garland, New York, 1995, p. 39.

ces aïeules étaient différentes des femmes noires que nous revendiquions comme nos ancêtres dans les luttes de genres que nous menions alors que nous élaborions notre critique radicale du racisme. Que pourrions-nous apprendre de femmes telles que Gertrude «Ma» Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday, que nous ne trouverions peut-être pas chez Ida B. Wells, Anna Julia Cooper et Mary Church Terrell*? Si nous apprécions le caractère blasphématoire** des *blueswomen* romancées – et en particulier leurs scandaleuses perspectives politiques de la sexualité – et des conséquences qu'on pouvait en tirer quant à la transformation des relations de genre au sein de la communauté noire, alors peut-être devrions-nous également nous intéresser aux *blueswomen* authentiques et originales.

Quand j'ai commencé à explorer la littérature sur les femmes du blues et du jazz, j'ai découvert que, à de rares et significatives exceptions près, la grande majorité des textes se composait de biographies ou d'études techniques dans les champs de la musique et de la musicologie. Je ne veux pas dire que les analyses de la vie et de la musique de ces artistes ne sont pas intéressantes. Cependant, ce qui m'intriguait davantage était la manière dont leurs œuvres abordaient des questions sociales de premier plan et participaient à l'élaboration des modalités collectives de la conscience noire. Parce que la plupart des travaux sur le blues tendaient à être implicitement genrés comme masculins, ceux qui se sont intéressés aux implications sociales de cette musique ont négligé ou marginalisé les femmes.

En commençant à écouter plus attentivement la musique de Ma Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday, je m'attendais

* Ida B. Wells (1862-1931), Anna Julia Cooper (1858-1964) et Mary Church Terrell (1863-1954) sont des figures centrales de l'émergence du mouvement des droits civiques et des droits des femmes. Elles sont femmes, noires, érudites et issues de la classe moyenne noire naissante [NDT].

** J'emprunte ce terme à Aida Hurtado, *The Color of Privilege: Three Blasphemies on Race and Feminism*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1996.

à trouver une profonde conscience de race s'opposant aux constructions de genres patriarcales dominantes. C'est en effet l'impression que l'on a lorsque l'on s'intéresse aux biographies de ces trois chanteuses. Le titre initial de mon étude était d'ailleurs *Gertrude «Ma» Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday : musique de femmes noires et conscience sociale*. Toutefois, plus j'écoutais leurs chansons – qu'elles soient écrites par elles-mêmes ou par d'autres –, plus je réalisais que leur musique constituait un terrain passionnant pour analyser une conscience féministe historique propre aux communautés noires de la classe laborieuse. Je découvrais alors que leurs représentations artistiques des politiques du genre et de la sexualité construites par, et entremêlées avec, leurs représentations de la race et de la classe faisaient de leurs disques quelque chose de bien plus provocateur.

Ce qui donne au blues un potentiel si fascinant, capable d'alimenter une conscience féministe émergente, est la manière dont il présente des relations qui semblent antagonistes comme des oppositions non contradictoires. Dans une chanson de *blueswoman*, la narratrice qui se retrouve entièrement soumise au désir amoureux peut dans le même mouvement exprimer un désir autonome et un refus de laisser un amant indigne la malmener psychiquement. Ma Rainey et Bessie Smith ont toutes deux enregistré des versions de *Oh Papa Blues* de Herbert et Russell*. Voilà les paroles que chante Rainey :

*Just like a rainbow I am faded away*
*My daddy leaves me 'most every day*

* Voir l'analyse faite par Sandra Lieb de l'enregistrement de *Oh Daddy Blues* par Ethel Waters. Celle-ci enregistra le morceau en 1921. En 1923, Bessie Smith, Edna Hicks, Mattie Hatie et Eva Taylor en firent des reprises. En 1927, Gertrude Rainey l'enregistra sous le titre *Oh Papa Blues*. *Mother of the Blues: A Study of Ma Rainey*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1981, pp. 69-73.

*But he don't mean me no good, why?*
*Because I only wish he would*
*I've almost gone insane*
*I'm forever tryin' to call his name*
*[...]*
*Oh, papa, think when you away from home*
*You just don't want me now, wait and see*
*You'll find some other man makin' love to me, now*
*Papa, papa, you ain't got no mama now.*

Comme un arc-en-ciel, je disparais
Mon *daddy** m'abandonne presque tous les jours
Il ne veut pas me faire du bien, pourquoi?
Parce que j'aimerais qu'il le fasse
Je suis presque devenue folle
J'essaie toujours de l'appeler par son nom
[...]
Oh, *papa*, penses-y bien quand tu es loin de la maison
Tu ne veux pas de moi maintenant, on verra bien
Tu trouveras un autre homme en train de me faire l'amour, maintenant
*Papa, papa*, tu n'as plus de *mama* maintenant**.

La version qu'en donne Bessie Smith est intitulée *Oh Daddy Blues*. Ses premières et dernières strophes sont :

*Just like a flower I'm fading away*
*The doctor calls to see me most every day*
*But he don't do me no good*

---

* Comme Angela Davis l'explique plus loin, les termes de *papa*, *daddy*, *mama*, renvoient au partenaire amoureux et non pas directement à la mère ou au père. On ne traduira pas ces expressions [NDT].

** RAINEY Gertrude «Ma», *Oh Papa Blues*, Paramount 12566, 08/1927. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

*Why? Because I'm lonesome for you*
*And if you care for me, then you will listen to my plea*
*[...]*
*Oh, daddy, think when you all alone*
*You know that you are getting old*
*You'll miss the way I baked your jelly roll*
*Then, daddy, daddy, you won't have no mama at all.*

Comme une fleur, je fane
Le docteur vient me voir presque tous les jours
Mais il ne me fait aucun bien
Pourquoi ? Parce que je suis bien seule sans toi
Et si tu tiens à moi, alors tu écouteras mon appel
[...]
Oh, *daddy*, penses-y bien quand tu es tout seul
Tu sais que tu vieillis
Tu regretteras la manière dont je cuisinais ton *jelly roll**
Et alors, *daddy*, *daddy*, tu n'auras plus de *mama* du tout**.

Je dois préciser ici que ces retranscriptions sont les miennes. Une grande partie du travail autour de cet ouvrage a été de retranscrire l'ensemble des chansons enregistrées par Rainey et Smith, encore disponibles : 252 chansons, dont certaines sont presque inaudibles. Lorsque commença cette partie du travail, les disques compacts n'étaient pas encore diffusés en masse, je travaillais donc uniquement à partir de rééditions en vinyles. Quand ces œuvres furent finalement éditées sur CD***, le travail de retranscription fut largement

* Comme on le verra plus loin, *jelly roll*, roulé à la confiture, renvoie dans l'argot blues soit aux parties sexuelles (féminines comme masculines), soit à une relation sexuelle de qualité [NDT].

** SMITH Bessie, *Oh Daddy Blues*, Columbia A-3888, 11/04/1923. Ressorti sur *Bessie Smith: The World's Greatest Blues Singer*, Columbia, CG 33, 1972.

*** *The Complete Gertrude « Ma » Rainey Collection 1923/28*, vol. 1-4 : King Jazz KJ 181 FS, KJ 182 FS, KJ 183 FS, and KJ 184 FS, 1994. *Bessie Smith: The*

facilité. Mais certains des masters originaux sont tellement abîmés que leur reproduction numérique elle-même reste difficile à écouter. Rendre disponibles toutes les retranscriptions des chansons de Rainey et Smith* m'a semblé important dans la mesure où ces deux *blueswomen* improvisaient une partie de leurs textes, quand bien même les paroles étaient préécrites, parfois par d'autres auteurs. Ce processus de révision-improvisation des paroles a évidemment un impact important sur les enregistrements dont nous disposons aujourd'hui. Or, c'est sur la base de ces interprétations précises que mon analyse est construite, plutôt que sur les partitions préalablement écrites. En effet, j'ai pu déceler à l'oreille de nombreuses inexactitudes concernant les retranscriptions des textes dans beaucoup d'études consacrées à ces artistes ou à leur musique. C'est pour cette raison que j'ai choisi de travailler sur un matériau de première main, qui a été reconstitué spécifiquement pour ce projet. Il contient sûrement à son tour des erreurs de compréhension, dont j'assume l'entière responsabilité. La retranscription des textes complets des paroles de Rainey et Smith est destinée à faciliter d'éventuelles études ultérieures. En revanche, on ne trouvera pas de retranscription des paroles de Billie Holiday, puisqu'il est aisé de les retrouver ailleurs. De plus, l'originalité de Lady Day** ne réside pas tant dans les paroles qu'elle chantait que dans la manière dont elle interprétait, à sa façon, les chansons populaires de son époque.

Aujourd'hui, alors que la dimension politique de la sexualité est largement reconnue, le blues constitue un terrain

---

*Complete Recordings*, vol. 1-5 : Columbia C2K 47091 (1991), C2K 47471 (1991), C2K 47474 (1992), C2K 52838 (1993), et C2K 57546 (1996).

* Comme dit précédemment, l'ensemble des retranscriptions de Rainey et Smith est à retrouver sur le site des éditions Libertalia.

** Surnom donné à Billie Holiday par son ami le saxophoniste Lester Young [NDT].

exceptionnellement riche pour l'investigation féministe. Les thématiques sexuelles englobantes qui entourent le blues nous poussent à considérer les dimensions politiques historiques de la sexualité noire. Étant donné les tabous stricts qui entouraient les représentations de la sexualité dans la plupart des discours dominants de l'époque, le blues est donc un terrain de mise en parole privilégié.

Dans ce livre, j'essaie d'envisager les implications féministes émanant des enregistrements de ces trois femmes : la première, Gertrude «Ma» Rainey (1886-1939), se situe au commencement de la tradition du blues classique; la deuxième, Bessie Smith (1894-1937), pousse la forme du blues jusqu'à ses limites et commence à interpréter des chansons populaires en y insufflant un esprit blues; la troisième, Billie Holiday (1915-1959), tout en s'éloignant du blues et en élaborant une voix jazz avec un génie et une originalité inégalés, reste solidement ancrée dans la tradition du blues. L'ensemble de leurs œuvres met en lumière les perspectives politiques du genre et de la sexualité dans les communautés noires de la classe laborieuse.

Que l'on écoute aujourd'hui ces musiciennes pour le plaisir ou dans un souci de recherche – ce qui ne signifie pas que le plaisir soit dénué d'approche critique, ni que la recherche soit dénuée de plaisir –, il y a beaucoup à apprendre sur les manifestations quotidiennes de la conscience féministe. C'est bien celles-ci que je souhaite mettre en évidence dans ce livre. En ce sens, mon analyse est bien moins ambitieuse qu'un travail comme *Black Pearls* [Perles noires] de Daphne Duval Harrison. Tandis que celle-ci étudie de manière exhaustive la tradition du blues classique, mon investigation se limite à trois artistes seulement. Deux d'entre elles – Ma Rainey et Bessie Smith – marquent de manière décisive l'ère du blues classique, la troisième – Billie Holiday – ouvre la période du modern jazz, enregistrant sa première chanson peu après que Bessie Smith eut enregistré

sa dernière. L'ouvrage de Harrison, quant à lui, est spécifiquement consacré aux *blueswomen* des années 1920 :

> [Ce travail est consacré] aux figures centrales de l'affirmation des idées et des idéaux des femmes, du point de vue de la classe laborieuse et des pauvres. Il révèle leur rôle moteur de porte-parole et d'interprètes des idéaux, de la dure réalité et des tragicomédies de l'expérience noire dans les trois premières décennies du siècle; leur place dans la continuité et l'évolution de la musique noire en Amérique; leurs contributions à la poésie et à l'interprétation musicale du blues. Par ailleurs, il approfondit la connaissance du rôle des femmes noires dans la création et le développement de la culture populaire américaine; il illustre leurs modalités et leurs moyens de dépassement de la discrimination et de l'exploitation basées sur le genre; il met en évidence la figure émergente de la prolétaire – qui est sexuellement indépendante, autonome, créative et influente*.

J'espère que mon analyse viendra compléter celle de Harrison dans la mesure où j'entreprends de mettre en évidence les contributions féministes de deux femmes essentielles de la période du blues classique, ainsi que celles de la *jazzwoman* la plus importante, dont la biographie perturbée tend à éclipser la profondeur artistique.

Aujourd'hui, les *blueswomen* et *jazzwomen* sont issues de diverses origines ethniques, et le public de cette musique dépasse de loin les frontières de la culture noire. Avec la globalisation de la diffusion musicale – en particulier avec la reproduction illégale de CD dans certains pays –, le champ de la musique noire et ses vastes implications culturelles historiques ne se limitent plus aux communautés africaines-américaines.

---

* DUVAL HARRISON Daphne, *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1988, p. 10.

Dans ce contexte, les interprétations féministes des héritages du blues et du jazz des femmes peuvent contribuer à une compréhension de la conscience féministe qui dépasse les frontières de classe et de race*. J'espère que les lecteurs de ce livre s'intéresseront également, par exemple, aux interprétations féministes des *corridos*, les ballades populaires mexicaines, que développe Maria Herrera-Sobek**. Au-delà du domaine de la musique, de nombreuses féministes de couleur remettent en question l'historiographie féministe dominante. Leur objectif n'est pas simplement de trouver une place pour les femmes non blanches dans cette histoire, mais plutôt de contester la validité des discours employés dans ces travaux***. Dans la mesure où je perçois mon propre travail comme faisant partie de cette dynamique, j'espère que mon argumentation nourrira le débat concernant la légitimité des féminismes portés par des femmes de couleur, et des féminismes noirs en particulier.

Vingt-cinq ans après les débats de la deuxième vague féministe**** sur ce que représente le féminisme, et malgré les recherches et l'activisme féministes (et *womanist*), de nombreuses communautés noires continuent obstinément de penser que les origines historiques du féminisme sont blanches. La tendance à présenter des femmes telles que Anita Hill comme des traîtres à leur race est un sous-produit affligeant

---

* Sherrie Tucker, une étudiante diplômée du History of Consciousness Department à l'Université de Californie, Santa Cruz, écrit un livre sur les orchestres de jazz et de swing exclusivement féminins des années 1940.

** HERRERA-SOBEK Maria, *The Mexican Corrido: A Feminist Analysis*, Indiana University Press, Bloomington, 1990.

*** À partir des récits oraux du collectif féministe mexicain-américain des années 1970, Hijas de Cuauhtemoc, Maylei Blackwell (étudiante diplômée du History of Consciousness Department à l'Université de Californie, Santa Cruz) a écrit dans le cadre de ses examens un essai intitulé « Contested Histories and Retrofitted Memory: Chicana Feminist Subjectivities Between and Beyond Nationalist Imaginaries ».

**** Expression caractérisant les luttes féministes, nord-américaines en particulier, s'engageant à la fin des années 1960 [NDT].

de l'idée tenace selon laquelle les femmes noires qui critiquent les hommes noirs suivent le même chemin que les féministes blanches. Le fait qu'un débat productif sur les problématiques de genre (et bien sûr le conservatisme général) posées par la Million Man March* n'ait pu avoir lieu – et que des féministes comme Kimberlé Crenshaw, Luke Harris, Marcia Gillespie, Paula Giddings, Jewel Jackson McCabe, Gina Dent et moi-même ayons été sévèrement critiquées pour avoir voulu lancer ce débat – est un exemple de la conception répandue dans les communautés noires selon laquelle la question de la race doit toujours primer sur les autres, et que la race est implicitement genrée comme étant masculine.

Un livre comme *Blues et féminisme noir* ne popularisera pas le féminisme dans les communautés noires. Cependant, j'espère profondément qu'il montrera qu'il existe de multiples traditions féministes africaines-américaines et que ces traditions ne sont pas simplement écrites, mais également orales. Ces oralités ne révèlent pas seulement les traces d'une culture africaine réadaptée, mais aussi le génie avec lequel les anciens esclaves élaborèrent de nouvelles traditions qui contestaient leur condition passée, tout en préservant les richesses culturelles datant de leur asservissement. Comme l'écrit le critique Stuart Hall :

> [La culture populaire noire], dans son expressivité, dans sa musicalité, dans son oralité, dans ses attentions profondes, riches et variées vis-à-vis de la parole, dans ses inflexions envers le vernaculaire et le local, dans sa riche production d'histoires populaires et, par-dessus tout, dans son utilisation métaphorique du vocabulaire musical [...], a permis de faire apparaître, à l'intérieur des

* Manifestation organisée en octobre 1995 à Washington, notamment par Louis Farrakhan de la Nation of Islam; son but était d'attirer l'attention sur les conditions de vie des Noirs américains [NDT].

modes mélangés et contradictoires de certaines cultures populaires dominantes, les éléments d'un discours différent – d'autres formes de vie, d'autres traditions de représentation*.

J'espère donc que l'analyse que je présente ici amènera le lecteur à voir dans l'œuvre de ces trois artistes primordiales de l'histoire africaine-américaine une ouverture pour reconnaître d'autres héritages du féminisme – héritages blues, héritages de la classe laborieuse noire. Enfin, j'espère que ce livre donnera envie d'écouter les chansons de Ma Rainey, Bessie Smith et Billie Holiday, à la fois pour le plaisir mais aussi pour réfléchir. J'espère également qu'il permettra de pousser plus loin des études interdisciplinaires sur les contributions artistiques et sociales des femmes du blues et du jazz.

* HALL Stuart, « What Is This "Black" in Black Popular Culture? » *in* DENT Gina, *Black Popular Culture*, Bay Press, Seattle, 1992, p. 27.

CHAPITRE I

# *I Used to Be Your Sweet Mama*

## IDÉOLOGIE, SEXUALITÉ, VIE DOMESTIQUE

* * *

*You've had your chance and proved unfaithful*
*So now I'm gonna be real mean and hateful*
*I used to be your sweet mama, sweet papa*
*But now I'm just as sour as can be.*
I USED TO BE YOUR SWEET MAMA

Tu as eu ta chance et tu t'es montré infidèle
Alors maintenant, je vais être mauvaise et haineuse
J'étais ta douce *mama*, doux papa,
Mais maintenant, je suis amère au possible.
*I USED TO BE YOUR SWEET MAMA* (« J'étais ta douce* mama *»)*

Comme la plupart des musiques populaires, les paroles du blues africain-américain parlent d'amour. Mais la spécificité du blues, en particulier par rapport aux autres formes de musiques populaires des années 1920 et 1930, est son indépendance intellectuelle et sa liberté de représentation. Un des éléments les plus flagrants distinguant le blues des cultures musicales dominantes de cette époque est son imagerie sexuelle – y compris homosexuelle – provocatrice et omniprésente**.

---

* SMITH Bessie, *I Used to Be Your Sweet Mama*, Columbia 14292-D, 09/02/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

** Selon Hazel Carby, « ce que l'on a appelé le "blues classique", le blues des femmes des années 1920 et du début des années 1930, est la formulation d'un discours politique et culturel combatif sur les relations sexuées : une lutte contre la réification de la sexualité féminine dans un ordre patriarcal, mais qui cherche aussi à reprendre possession du corps des femmes en tant qu'objets sexuels et sensuels de chansons ». *In* « It Just

Les chansons de l'époque revendiquaient des représentations asexuées, idéalisées et romantisées à l'excès des relations amoureuses hétérosexuelles*. Les aspects de ces relations qui n'étaient pas compatibles avec l'idéologie dominante et aseptisée de l'amour – tels que les relations extra-conjugales, la violence conjugale et les relations éphémères avec de multiples partenaires – étaient largement bannis de la culture musicale populaire. Le blues, au contraire, était imprégné de ces thèmes, mais un autre élément est encore plus frappant. Initialement, les musiciens professionnels de blues les plus écoutés et entendus étaient des femmes. Bessie Smith gagna le titre d'« Impératrice du blues » en vendant notamment 750 000 copies de son premier disque**.

Le contexte historique dans lequel le blues développa cette tradition d'évocation ouverte des sexualités, autant masculines que féminines, révèle une perspective idéologique spécifiquement africaine-américaine***. Émergeant dans les décennies suivant l'abolition de l'esclavage, le blues offrait une expression musicale des nouvelles réalités sociales et érotiques vécues par les Noirs américains en

---

Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues », *Radical America* 20, n° 4 (juin-juillet 1986), p. 12.

* Voir PLEASANTS Henry, *The Great American Popular Singers,* Simon & Schuster, New York, 1974. Selon Lawrence Levine, « la dimension physique de l'amour, si ce n'est quelques baisers et se tenir par la main, était largement absente de la musique populaire, mais était fortement présente dans le blues ». *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Thought from Slavery to Freedom,* Oxford University Press, New York, 1975, p. 279.

** Le premier disque de Bessie Smith, une reprise du *Down Hearted Blues* de Alberta Hunter, s'écoula à 780 000 exemplaires en moins de six mois. ALBERTSON Chris, *Bessie,* Stein & Day, New York, 1972, p. 46.

*** La place centrale du blues dans l'élaboration d'une conscience culturelle noire post-esclavage a été largement traitée par LeRoi Jones dans *Le Peuple du blues,* et par Lawrence Levine dans *Black Culture and Black Consciousness.* Mais peu d'importance est accordée à la question du genre. *Black Pearls* de Daphne Duval Harrison montre au contraire à quel point le blues de femmes met en évidence l'importance du genre dans la conscience culturelle noire.

tant qu'hommes et femmes libres. Le statut économique des anciens esclaves n'avait pas connu de transformation radicale, leur existence était marquée par la même pauvreté qu'auparavant*. Mais c'est le statut de leurs relations entre eux qui était révolutionné. Pour la première fois dans l'histoire de la présence africaine en Amérique du Nord, les masses d'hommes et de femmes noires étaient en position de décider librement de leurs relations et de leurs partenaires sexuels**. Ainsi, la sexualité était un des domaines les plus évidents où l'émancipation s'opérait et à travers lequel ses significations se concrétisaient. La souveraineté sexuelle représentait donc une fracture importante entre la vie sous l'esclavage et la vie après l'émancipation.

La thématique des relations amoureuses et sexuelles personnelles apparaît rarement dans la musique créée pendant l'esclavage. De nombreuses raisons expliquent ce fait, en particulier le système économique de la procréation des esclaves qui ne tolérait pas les relations sexuelles librement choisies et les réprimaient brutalement. Ce qui m'intéresse ici est le décalage entre la nature individuelle et «privée» de la sexualité, et les formes et la nature collectives de la musique qui était produite et jouée pendant l'esclavage. Après l'émancipation, la sexualité ne pouvait plus être exprimée ou abordée de manière pertinente à travers les formes musicales antérieures. Les *spirituals* et les chants de travail indiquent que les préoccupations individuelles du peuple noir, exprimées par la musique des esclaves, étaient concentrées sur le désir collectif de mettre fin au système les asservissant. Cela ne signifie pas qu'il n'y avait aucune référence sexuelle dans la musique produite par les esclaves

* Voir Du Bois W. E. B., *Black Reconstruction in America*, Harcourt, Brace, New York, 1935.

** Voir Gutman Herbert, *The Black Family in Slavery and Freedom, 1750-1925*, Pantheon, New York, 1976, chap. IX.

africains-américains*. Cela signifie que leur musique – qu'elle soit religieuse ou séculaire – était une musique spécifiquement collective : elle était jouée collectivement et elle exprimait l'aspiration à la liberté**.

Le blues, en revanche, en tant que forme musicale africaine-américaine post-esclavagiste prépondérante, propose une nouvelle hiérarchie des besoins et des désirs émotionnels des individus. Sa naissance était la preuve esthétique des nouvelles réalités sociales vécues par la population noire. Cette musique était interprétée par des individus chantant seuls, s'accompagnant eux-mêmes avec des instruments tels que le banjo ou la guitare. Par conséquent, le blues signalait l'avènement d'une culture populaire de la performance artistique, dans laquelle les frontières entre l'artiste et le public devenaient de plus en plus marquées***. L'émergence du chanteur de blues professionnel –

* Lawrence Levine cite une chanson entendue par Frances Kemble à la fin des années 1830. Si elle était absurde pour Kemble, elle contenait des références sexuelles cachées selon Chadwick Hansen. « *Jenny shake her toe at me, Jenny gone away* » (« Jenny a secoué son orteil devant moi, Jenny est partie »). *Black Culture and Black Consciousness, op. cit.*, p. 11. KEMBLE Frances Anne, *Journal of a Residence on a Georgian Plantation in 1838-1839*, Knopf, New York, 1961 [1863], pp. 163-164. « Selon Chadwick Hansen, ce que Miss Kemble entendit n'était pas le mot "orteil", mais plutôt un mot issu d'une langue africaine désignant les fesses. » La Jenny dont il était question dans cette chanson que les esclaves chantaient avec un plaisir évident secouait quelque chose de bien plus intéressant et provocateur que son pied.

** Pour James Cone, les *spirituals* incarnent l'esprit d'un peuple luttant pour sa liberté et affirmant qu'il va continuer à se battre. Mais il ajoute que les *spirituals* n'évoquent pas que les problèmes de la vie. Ils sont également une « expérience joyeuse, une affirmation de la vie et de ses potentialités dans une forme esthétique adéquate. Les *spirituals* incarnent la communauté en rythme, dansant dans le mouvement de la vie ». *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*, Seabury, New York, 1972, pp. 32-33.

*** Dans la tradition africaine-américaine, la musique populaire implique le public dans sa réalisation. Mais la différence ne réside pas tant dans le point de vue relativement actif ou passif du public, que dans une modalité de représentation où chacun est considéré comme un «artiste» – ou peut-être que personne, y compris celui qui est sur scène, n'est considéré comme un

en l'occurrence une figure féminine centrale accompagnée par de grands ou de petits orchestres – est un élément crucial de l'avènement d'une industrie du divertissement noir. Ce mode individualisé de représentation de la musique populaire se cristallisa dans une culture du spectacle, qui eut une influence durable sur la musique africaine-américaine en général.

Les *spirituals*, tels qu'ils survécurent et évoluèrent après l'esclavage, exprimaient avec ferveur, autant religieuse qu'esthétique, les aspirations collectives des esclaves à la liberté séculaire*. Dans les nouvelles circonstances historiques, où les anciens esclaves avaient un contact plus proche avec les idéologies et les pratiques religieuses dominantes, la musique sacrée devint de plus en plus liée à des espaces consacrés et institutionnalisés. Les pratiques religieuses des esclaves, au contraire, étaient indissociables des autres aspects de leurs vies – le travail, la famille, le sabotage, la fuite. Avec la fin de l'esclavage, la religion perdit peu à peu cette fluidité et devint dépendante de l'Église. Alors que la musique sacrée évoluait des *spirituals* vers le gospel, elle se concentra davantage sur l'au-delà. L'historien Lawrence Levine caractérise succinctement la nature de cette évolution :

> L'impulsion principale des gospels était spirituelle et non terrestre. L'accent était presque entièrement mis sur Dieu, avec lequel l'Homme entretenait une relation de dépendance totale... C'est Jésus, plutôt que le peuple hébreu, qui dominait le gospel. Non pas le Jésus guerrier chanté dans les *spirituals* mais un esprit bienveillant, promettant le repos et la justice à ses enfants dans l'au-delà**.

---

«artiste». Elle réside dans le fait que celui qui produit la musique dispose d'une place privilégiée pour susciter la participation du public.

* Voir l'analyse de James Cone sur le contenu émancipateur des *spirituals*. John Lovell Jr. montre également les liens entre le désir de liberté des esclaves et la musique produite dans un contexte chrétien, dans *Black Song: The Forge and the Flame*, Macmillan, New York, 1972.

** LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness*, *op. cit.*, p. 175.

Le blues s'affirma comme le genre séculaire principal de la musique noire américaine du début du XX^e siècle. Comme il se substituait à la musique sacrée dans la vie quotidienne du peuple noir, il reflétait et participait à la construction d'une nouvelle conscience noire. Celle-ci percevait Dieu comme étant l'opposé du Diable, la religion comme relevant du non-séculaire, et le séculaire comme étant essentiellement sexuel. Ainsi, c'est avec le blues qu'apparurent les étiquettes de « musique de Dieu » et de « musique du Diable ». La première était jouée dans les églises – bien qu'elle puisse aussi accompagner le travail* – alors que la seconde se jouait dans les *jook joints***, les cirques et les spectacles itinérants***. Malgré l'importance de cette opposition binaire dans la nouvelle vie quotidienne du peuple noir, il est essentiel de souligner la relation étroite liant l'ancienne musique et la nouvelle. Cette dernière avait en effet de profondes racines, tandis que l'ancienne musique reflétait une nouvelle base idéologique de la religion noire : toutes deux étaient profondément ancrées dans une histoire et une culture communes.

Dieu et le Diable cohabitaient dans le même univers durant l'esclavage, non pas comme des polarités opposées, mais plutôt comme des personnages complexes disposant de pouvoirs distincts. Tous deux côtoyaient les êtres humains; parfois même, ils se confrontaient sur un pied d'égalité.

---

* Les thèmes religieux sont présents dans certaines des chansons de prisonniers condamnés aux travaux forcés enregistrées par des spécialistes du folklore comme Alan Lomax dans les années 1930, 1940 et 1950.

** Selon la définition de Jean-Paul Levet : « Taverne en bordure de route ou à proximité d'une gare, guinguette, bordel. » Levet précise que ces lieux se développent après la Reconstruction, « lorsque se restaure la domination blanche et que se met en place l'appareil ségrégatif, rejetant les Noirs aux marges de la société. Une culture noire spécifique s'y développe, incluant chants et danses ». Lieux de réunions informels ruraux, tenus par et pour les Noirs, où l'on pouvait danser, boire, jouer [NDT].

*** Voir OAKLEY Giles, *The Devil's Music: A History of the Blues*, Harcourt Brace Jovanovich, New York et Londres, 1976, pp. 97-99.

Comme Henry Louis Gates Jr. et d'autres l'ont démontré, le Diable était souvent associé à l'orisha Legba, ou Elegua, esprit tricheur et filou, des religions yorubas*. Dans certains des contes populaires présentés dans *Mules and Men* [Des mules et des hommes] par Zora Neale Hurston, le Diable n'est pas dépeint comme le mal incarné mais comme un personnage avec lequel on peut s'identifier de manière comique**.

Lorsqu'elle évoque le contexte religieux dans lequel elle fut élevée, la chanteuse Ida Goodson insiste sur le fait que le blues était strictement interdit chez elle lorsqu'elle était enfant. Pourtant, elle et ses amies jouaient et chantaient le blues dès que ses parents s'absentaient. Lorsque ceux-ci rentraient à l'improviste, les jeunes filles passaient facilement au gospel sans même rater une mesure :

> Mon père et ma mère étaient très pieux. Ils aimaient la musique, mais la musique d'église. Ils n'appréciaient pas le jazz*** comme nous. On ne pouvait bien sûr pas jouer de jazz à la maison quand ils étaient là. Mais dès qu'ils tournaient le dos, qu'ils allaient à l'église ou ailleurs, les enfants du quartier déboulaient à la maison, nous jouions du blues et avions du bon temps. Mais il fallait toujours laisser une fille devant la porte pour surveiller quand M. ou Mme Goodson rentreraient à la maison. Parce que je savais ce que nous prendrions si mon père ou ma mère nous surprenaient... Quand on voyait mon père ou ma mère rentrer à la maison, la fille qui faisait le guet disait : « Voilà Monsieur Goodson et les autres! » Et lorsqu'ils étaient sur le point d'entrer, nous transformions le

* Voir GATES Henry Louis Jr., *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford University Press, New York, 1988, chap. I.
** Voir dans HURSTON Zora Neale, *Mules and Men*, Indiana University Press, Bloomington, 1978, les histoirès de Jack et le Diable (p. 164), et sur « unh hunh », un mot inventé par le Diable (p. 169).
*** Les termes de *jazz* et de *blues* renvoyant à une même et seule culture musicale [NDT].

blues et chantions *Jésus, garde-moi près de la croix*. Après quoi mes parents se joignaient à nous et nous chantions des chansons d'église tous ensemble*.

Comme pour réconcilier les deux approches, la sienne en tant que jeune musicienne et celle, religieuse, de ses parents, Goodson déclare plus loin que « le Diable mène son travail et Dieu le sien ».

Pendant l'esclavage, l'univers sacré englobait pratiquement tous les aspects de la vie. Les *spirituals* permettaient donc aux Noirs de se constituer en communauté et diffusaient dans ce groupe l'espoir d'une vie meilleure. En réinterprétant les récits de l'Ancien Testament sur la lutte du peuple hébreu contre l'oppression de Pharaon, ils construisaient un récit de communauté, celle des Africains asservis par l'esclavage en Amérique du Nord, qui transcendait le système esclavagiste et qui aspirait à son abolition. Dans le contexte de l'esclavage états-unien, le sacré – et en particulier la musique sacrée – était un moyen important de conserver une mémoire culturelle africaine. En dépit du commentaire de Karl Marx sur la religion comme « opium du peuple** », les *spirituals* attestent

* DALL Christine, *Wild Women Don't Have the Blues*, Calliope Film Resources, 1989.

** Lorsqu'on l'applique à la culture des esclaves, la célèbre remarque du jeune Marx selon laquelle la religion est « l'opium du peuple » explicite le potentiel utopique de la religion des esclaves. Mais, dans ce contexte, l'observation de Marx va à la fois trop loin et pas assez loin. « La misère *religieuse* est, d'une part, *l'expression* de la misère réelle, et, d'autre part, la *protestation* contre la misère réelle. La religion est le soupir de la créature accablée par le malheur, l'âme d'un monde sans cœur, de même qu'elle est l'esprit d'une époque sans esprit. C'est *l'opium* du peuple. [...] La religion n'est que le soleil illusoire qui se meut autour de l'homme, tant qu'il ne se meut pas autour de lui-même. » (*Contribution à la critique du droit de Hegel*, 1843, disponible sur marxists.org.) Marx va trop loin dans la mesure où il suppose une relation idéologique exclusive entre la conscience religieuse et les conditions matérielles, c'est-à-dire que la religion est fondamentalement une fausse conscience et que la communauté qu'elle rassemble est illusoire. Une telle perspective ne permet pas

du fait qu'une certaine conscience religieuse peut jouer un rôle de dépassement. Comme l'ont démontré Sojourner Truth et d'autres abolitionnistes – comme les meneurs d'insurrections tels Nat Turner, Denmark Vesey et la guide des *Underground Railroads** Harriet Tubman –, la religion était bien plus qu'un « soleil illusoire ». Les *spirituals* étaient essentiels et donnaient une expression à un puissant désir de liberté**. Il reste que la religion était bien sûr, selon les mots de Marx, « l'âme » des « existences sans âme*** ».

Les *spirituals* formulaient les espoirs des esclaves noirs en des termes religieux. Dans la grande déception qui suivit l'émancipation – lorsque les libérations économique et politique semblaient plus inatteignables que jamais –, le blues créait un discours**** représentant la liberté en des termes plus accessibles et immédiats. Les conditions objectives de l'émancipation, celle que les esclaves chantaient dans les *spirituals*, ne semblaient pas plus proches après l'esclavage qu'elles ne l'étaient auparavant. Néanmoins, des différences spécifiques apparurent dans le statut individuel des Africains-Américains avec la période qui suivit la guerre de Sécession. Autour de trois droits fondamentaux, l'émancipation transforma radicalement leurs vies personnelles : 1. Les voyages individuels et libres n'étaient plus interdits; 2. L'éducation était un objectif atteignable individuellement pour les hommes et les femmes; 3. La sexualité pouvait

---

de voir d'éventuelles débordements extrareligieux à l'intérieur de la pratique même. Dans le même temps, il ne va pas assez loin dans la mesure où il écarte le potentiel révolutionnaire de la conscience religieuse.

* Parfois traduit « chemin de fer clandestin », réseaux de routes secrètes et organisées qu'utilisaient les esclaves pour s'enfuir [NDT].

** Voir LOVELL, *Black Song: The Forge and the Flame, op. cit.*, chap. XVII et XVIII.

*** Marx dans *Contribution à la critique du droit de Hegel.*

**** Voir BAKER Houston A. Jr., *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, University of Chicago Press, Chicago, 1984.

désormais être explorée librement par des individus choisissant de manière autonome leurs relations personnelles.

La nouvelle conscience du blues était façonnée par au moins deux de ces trois transformations sociales – le voyage et la sexualité – et leur donnait une expression. Dans le blues des hommes comme dans celui des femmes, le voyage et la sexualité sont des thèmes omniprésents, autant traités séparément qu'articulés l'un à l'autre. Mais ce qui est définitivement le plus marquant est la manière dont le blues inscrivit la sexualité comme une expression tangible de la liberté. C'est bien cette dimension qui marqua et définit profondément la sécularité de cette musique.

S'accordant avec la caractérisation succincte du blues faite par C. Eric Lincoln comme étant du « *spiritual* séculier », le théologien James Cone donne sa propre définition. Il écrit :

> Le blues est séculier dans la mesure où il concentre uniquement son attention sur l'immédiateté et affirme la corporalité de l'âme noire, y compris ses manifestations sexuelles. Il est spirituel parce qu'il est engagé dans une recherche de la vérité de l'expérience noire*.

Il n'est pas nécessaire d'adhérer à l'invocation, faite par Cone, d'une unique «vérité» métaphysique de l'expérience noire pour comprendre avec sa définition pourquoi le blues était stigmatisé comme étant la « musique du Diable ». En effet, en incorporant et en tirant parti d'une conscience sacrée, il menaçait sérieusement les attitudes religieuses. Levine, quant à lui, souligne la frontière floue entre le sacré et le séculier dans le blues comme dans le gospel. Selon lui, ce n'était pas tant la sécularité du blues qui poussait l'Église à le condamner si fermement, mais bien au contraire sa dimension sacrée. Il écrit :

---

* Cone, *The Spirituals and the Blues: An Interpretation*, *op. cit.*, p. 112. C. Eric Lincoln inventa le terme de « *spirituals* séculiers ».

> Ce n'est pas parce qu'il était séculier que le blues était menaçant pour l'Église, d'autres formes de musiques profanes n'étaient pas, ou peu, condamnées. Le blues était un danger parce que ses représentants et ses rituels procuraient trop fréquemment l'expression collective d'un soulagement, ce qui avait été par le passé l'apanage exclusif de la religion*.

Bien que Cone et Levine évoquent tous deux Mamie Smith, Ma Rainey, Bessie Smith et d'autres femmes qui composaient et jouaient le blues, ils ont tendance, comme la plupart des spécialistes, à ne percevoir les femmes que comme marginales dans cette production musicale. Dans l'extrait cité plus haut, Levine se réfère explicitement aux «représentants» du blues. Il lui aurait pourtant suffi d'évoquer ses «représentantes» pour que son argumentation soit davantage convaincante et plus révélatrice de la nouvelle conscience spirituelle qu'il évoque.

Les pratiques du blues, comme l'écrit Levine, tendaient en effet à s'approprier les formes d'expressions religieuses. Or, cette appropriation était alors portée par des voix de femmes. Celles-ci assignaient un rôle sacré à leurs messages sur la sexualité**. Pendant cette période, la conscience religieuse devint de plus en plus contrôlée par les églises institutionnalisées. Dans le même temps, la domination masculine sur la vie religieuse s'affirmait. Tandis que le clergé masculin devenait une caste professionnelle, les chanteuses de blues se produisaient en tant qu'artistes professionnelles, attirant les foules dans de grandes réunions populaires. Gertrude «Ma» Rainey (1886-1939) et

---

* LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness*, *op. cit.*, p. 237.

** Pour Julio Finn, « le *jook joint* est au blues ce que l'église est aux *spirituals*. Mais contrairement à l'atmosphère sacrée de l'église, le *jook joint* est bruyant, enfumé, et l'alcool y coule à flot. Sa nature même a profondément marqué le blues ». Voir *The Bluesman*, Quartet, London, 1986, p. 202. Malheureusement, Finn se concentre exclusivement sur les hommes, excluant les *blueswomen*.

Bessie Smith (1894-1937) étaient les plus connues de ces femmes. En prêchant une sexualité amoureuse, elles formulaient une expérience collective de la liberté. Elles mettaient en chanson la preuve la plus puissante qui soit, pour de nombreux Noirs, que l'esclavage n'existait plus.

L'expression de la désillusion sociale par le langage et l'imagerie de relations amoureuses et sexuelles n'est, bien sûr, pas spécifique à l'expérience africaine-américaine. Toutefois, dans la culture populaire américaine, dérivée de la culture européenne et marquée par la séparation capitaliste entre les sphères privées et publiques, les thématiques de l'amour romantique ont des implications idéologiques bien différentes de celles de la sexualité dans l'expression culturelle africaine-américaine post-esclavage. Dans le contexte de consolidation du capitalisme industriel, les domaines de l'amour personnel et de la vie domestique devinrent, dans la culture dominante états-unienne, de plus en plus idéalisés comme étant l'espace où le bonheur devait être recherché*. Cela implique un corollaire spécial pour les femmes, dans la mesure où l'amour et la vie domestique étaient censés constituer les limites dans lesquelles étaient contenues leurs vies. La pleine appartenance à la communauté publique était le domaine exclusif des hommes. Les chansons populaires américano-européennes doivent donc être interprétées, en fonction de ce contexte, comme contribuant à l'hégémonie patriarcale.

---

* Voir LANDES Joan, « The Public and the Private Sphere: A Feminist Reconsideration », *in* MEEHAN Johanna, *Feminists Read Habermas*, Routledge, London, 1995. Selon Aida Hurtado : « La distinction public/privé n'est pertinente que pour les femmes blanches des classes moyennes et supérieures dans la mesure où l'État américain est toujours intervenu dans la vie privée et domestique de la classe laborieuse. [...] La conscience politique des femmes de couleur était construite autour du sentiment que le public était *individuellement* politique », dans « Relating to Privilege: Seduction and Rejection in the Subordination of White Women and Women of Color », *Signs: A Journal of Women and Culture in Society 14*, n° 4, été 1989.

Le blues n'a pas entièrement échappé à l'influence d'une vision romantisée de l'amour. Toutefois, le regard de cette musique sur les relations personnelles a ses propres significations historiques, ainsi que ses propres échos politiques et sociaux. L'amour n'y était pas représenté comme un domaine idéalisé où reléguer les rêves inaccomplis de bonheur. La perception africaine-américaine historique des relations amoureuses et sexuelles les liait inextricablement à la liberté sociale dans les domaines économiques et politiques. La privation de liberté sous l'esclavage impliquait, entre autres, l'interdiction de relations familiales librement choisies et durables. Puisque les esclaves étaient légalement définis comme des marchandises, les femmes en âge d'enfanter étaient évaluées en fonction de leur potentiel reproductif. Elles étaient alors le plus souvent forcées de s'accoupler avec des hommes définis comme des *bucks**, des étalons – choisis par leurs propriétaires dans le seul but de produire une progéniture de valeur**. De plus, l'exploitation sexuelle directe des femmes africaines par leur maître blanc était plus que courante***. Les relations familiales fragiles que les esclaves arrivaient à construire étaient toujours soumises aux caprices de leurs maîtres et des profits potentiels que ces derniers pouvaient en tirer. Les souffrances issues de séparations forcées de familles d'esclaves ont d'ailleurs été abondamment documentées****.

---

* Littéralement, « animal mâle » ou « chevreuil » ; en argot, comme l'indique J.-P. Levet, jeune Noir costaud et viril [NDT].

** Du Bois montre que dans les États esclavagistes, la procréation d'esclaves prit des dimensions industrielles : « L'élevage délibéré d'hommes forts, aptes aux travaux difficiles, était construit sur l'accouplement de mâles sélectionnés et de femelles appropriées. Dans de nombreux États esclavagistes, ceci devint une politique habituelle et nourrit le commerce d'esclaves », *Black Reconstruction in America*, p. 44.

*** GUTMAN, *The Black Family in Slavery and Freedom*, *op. cit.*, p. 80 et 388.

**** Les récits d'esclaves de Frederick Douglass, Solomon Northrup et Harriet Jacobs contiennent des descriptions terribles de telles séparations. Voir également *ibid.*, chap. VIII.

Étant donné ce contexte, il est compréhensible que les dimensions individuelles et sexuelles de la liberté acquièrent une importance considérable. D'autant plus que les composantes économiques et politiques de la liberté persistaient largement à être refusées au peuple noir malgré la fin de l'esclavage. L'accent mis sur la sexualité dans le blues portait donc une signification bien différente de l'idéalisation du romantisme qui prévalait dans la musique populaire dominante. Pour les Noirs récemment émancipés, la relation sexuelle librement choisie devint un intermédiaire entre la déception historique et les nouvelles réalités sociales d'une communauté africaine-américaine en pleine mutation. Je pense que Ralph Ellison fait allusion à cette dimension du blues quand il écrit : « leur habileté à laisser entendre bien plus que ce qu'ils déclarent ouvertement et leur capacité à décrire le sexe transmettent des significations qui relèvent du métaphysique* ».

La sexualité était centrale dans le blues joué par des hommes comme dans celui joué par des femmes. Dans les toutes premières phases de son histoire, le blues était essentiellement un phénomène masculin. L'archétype du chanteur de blues était un homme errant et solitaire, accompagné de son banjo ou de sa guitare. Comme le dit le spécialiste Giles Oakley, sa thématique principale

> est la relation sexuelle. Presque tous les autres thèmes, qu'il s'agisse de quitter la ville, des voyages en train, des problèmes de travail ou de l'insatisfaction générale, rejoignent à un moment ou à un autre cette préoccupation centrale**.

Dans le blues des femmes, qui devint un élément crucial de l'industrie émergente du divertissement noir, l'accent sur

---

* ELLISON Ralph, *Shadow and Act*, Vintage, New York, 1972, p. 245.
** OAKLEY, *The Devil's Music: A History of the Blues*, *op. cit.*, p. 59.

les thématiques de l'amour et de la sexualité était encore plus prononcé. Leurs représentations contredisaient souvent de manière flagrante les postulats idéologiques concernant la féminité et l'amour. Elles contestaient également l'idée selon laquelle la «place» des femmes se réduisait à la sphère domestique et conjugale. De tels concepts étaient issus des réalités sociales de la vie des femmes de la classe moyenne blanche. Mais ils étaient appliqués de manière incongrue à toutes les femmes, quelle que soit leur couleur de peau ou leur classe sociale*. Cela créait des contradictions inévitables entre les attentes sociales dominantes et les réalités sociales des femmes noires. On attendait des femmes de l'époque qu'elles recherchent leur épanouissement dans le confinement du mariage, entretenues par leurs maris et faisant des enfants, prouvant ainsi leur utilité. La rareté des allusions au mariage et à la vie conjugale dans le blues des femmes revêt donc une importance cruciale.

Dans l'interprétation de *Sam Jones Blues* (« Le Blues de Sam Jones ») par Bessie Smith, qui contient une des rares mentions au mariage de toute son œuvre, le sujet n'est évoqué que dans la perspective de sa dissolution. Sa manière de chanter ce texte accentue de manière satirique le contraste entre la construction culturelle dominante du mariage et la position d'indépendance économique que les femmes noires devaient assumer pour simplement survivre.

*Sam Jones left his lovely wife just to step around*
*Came back home 'bout a year, lookin' for his high brown*
*Went to his accustomed door and he knocked his knuckles sore*
*His wife she came, but to his shame, she knew his face no more*
*Sam said, "I'm your husband, dear."*
*But she said, "Dear, that's strange to hear"*
*You ain't talking to Mrs. Jones, you speakin' to Miss Wilson now*

* DAVIS Angela Y., *Femmes, race et classe*, Des Femmes, Paris, 1983.

*"I used to be your lofty mate*
*But the judge done changed my fate"*
*"Was a time you could have walked right in and called this place your home sweet home*
*But now it's all mine for all time, I'm free and livin' all alone"*
*[...]*
*"Say, hand me the key that unlocks my front door*
*Because that bell don't read 'Sam Jones' no more, no*
*You ain't talkin' to Mrs. Jones, you speakin' to Miss Wilson now."*

Sam Jones avait quitté sa charmante femme pour aller voir ailleurs
Il revint à la maison environ un an plus tard, chercher sa *high brown**
Il arriva à cette porte qu'il connaissait, frappa à s'en faire mal aux doigts
Sa femme vint, mais quelle honte, elle ne le reconnut pas
Sam dit : « Je suis ton mari, chérie. »
Mais elle dit : « Chéri, c'est drôle d'entendre ça
Tu ne parles pas à Madame Jones, mais à Mademoiselle Wilson
Avant j'étais ton auguste partenaire
Mais le juge a changé mon destin
Il fut un temps où tu aurais pu entrer ici et appeler cet endroit ton foyer,
Mais maintenant, il est tout à moi et pour tout le temps, je suis libre et je vis seule. »
[...]
« Dis-moi, rends-moi cette clé qui ouvre ma porte d'entrée
Parce que sur cette sonnette, il n'y a plus écrit "Sam Jones", non
Tu ne parles pas à Madame Jones, tu parles à Mademoiselle Wilson maintenant**. »

* Noir-e américain-e à la peau claire [NDT].
** SMITH Bessie, *Sam Jones Blues*, Columbia 13005-D, 24/09/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

La lecture de ces paroles révèle un dialogue où sont mis en scène un anglais « comme il faut » d'une part, et un anglais noir de la classe laborieuse d'autre part. Mais on ressent également l'impact de la manipulation du langage par Smith en écoutant son enregistrement. Les références au mariage telles que définies par la culture blanche dominante sont formulées avec ironie. Elle tourne en ridicule la notion du mariage éternel – « J'étais ta chère et tendre épouse » – chantant des termes raffinés sur un ton moqueur pour évoquer les conceptions culturelles blanches. Mais d'autre part, lorsqu'elle fait référence à la perspective de la femme noire, celle de Mademoiselle Wilson qui « était Madame Jones », elle utilise un anglais doux, noir et *bluesy*. Cette chanson est remarquable pour la manière dont Smith traduit à l'aide de contrastes musicaux le conflit entre les représentations du mariage de deux cultures, et en particulier la place des femmes dans cette institution. Il est facile d'imaginer les réactions dans le public féminin de Smith, attestant de la réalité de cette situation. Des réactions qui affirmaient la perception qu'avaient d'elles-mêmes les femmes noires de la classe laborieuse, comme étant relativement émancipées, si ce n'était du mariage en lui-même, au moins de ses contraintes idéologiques les plus étouffantes.

### LES *BLUESWOMEN* CONTRE LE PATRIARCAT

Le blues des femmes met rarement en scène des épouses et presque jamais des mères. Une explication à cette absence d'allusions directes au mariage pourrait être la différence des termes utilisés dans la culture dominante et ceux utilisés dans la culture africaine-américaine pour dire « le conjoint masculin ». L'argot noir de la classe laborieuse utilise les expressions « mon homme » ou « mon *daddy* » pour signifier autant le mari que l'amant – voire dans certains cas l'amante. Mais ces différences de vocabulaire doivent être corrélées aux réalités

sociales qu'elles représentent dans la mesure où elles expriment des perspectives différentes quant à l'institution du mariage.

À l'époque de Bessie Smith, la plupart des couples noirs hétérosexuels, mariés ou pas, avaient des enfants. Pourtant, les chansons des *blueswomen* évoquaient rarement les mères, les pères et leur progéniture. Dans l'index des thèmes abordés dans son livre *Black Pearls*, la chercheuse Daphne Duval Harrison, spécialiste des cultures noires, énumère les thèmes suivants : alcool; amour; autres femmes; conseils aux autres femmes; départ; dépression et désillusion; dilemme de rester avec un homme ou de rejoindre sa famille; érotisme; enfer; hommes; homosexualité; infidélité; injustice; lassitude; maladies et souffrances; maltraitance; meurtre; pauvreté; perte de poids; perte d'un amant; prison et peines de prison; promiscuité; rupture ou échec des histoires d'amour; sexe; suicide; surnaturel; trahison ou abandon; trains; tristesse; voyages; vengeance*. Le fait qu'elle ne mentionne ni les enfants, ni la vie domestique, ni le mari, ni le mariage est révélateur.

L'absence de la figure maternelle n'implique pas un rejet de la maternité en elle-même. Elle suggère plutôt que les *blueswomen* estimaient peu pertinent le culte dominant de la maternité par rapport aux réalités de leurs vies**. Les personnages féminins mis en scène dans le blues des femmes sont indépendants et libérés de l'orthodoxie domestique prônée par les représentations courantes de la féminité, à travers lesquelles les femmes de l'époque se construisaient socialement.

Parmi les 252 chansons enregistrées par Bessie Smith et Ma Rainey, il n'y en a que quatre – toutes de Bessie Smith – qui évoquent le mariage dans un contexte relativement neutre, ou qui considèrent la relation matrimoniale comme allant de soi.

---

* HARRISON, *Black Pearls*, Rutgers University Press, 1990, p. 287.

**Voir l'analyse de Mary P. Ryan du culte de la maternité dans *Womanhood in America: From Colonial Times to the Present*, Franklin Watts, New York, 1975.

Dans *Poor Man's Blues* (« Le Blues du pauvre »), il est question des disparités économiques flagrantes séparant la femme du travailleur de celle du riche : « la femme du travailleur pauvre meurt de faim, ta femme vit comme une reine* ». *Pinchback Blues* (« Le Blues du profiteur ») conseille respectueusement aux femmes de rechercher comme qualité principale chez un mari le fait qu'il soit travailleur. Bessie Smith chante les paroles suivantes, d'une manière qui exige qu'on la prenne au sérieux :

*[...] girls, take this tip from me*
*Get a workin' man when you marry, and let all these sweet men** be*
*There's one thing about this married life that these young girls have got to know*
*If a sweet man enter your front gate, turn out your lights and lock your door.*

[...] les filles, écoutez mon conseil
Prenez un homme qui travaille quand vous vous mariez, et laissez tomber les beaux parleurs
Il y a une chose que les jeunes filles doivent savoir à propos du mariage
Si un beau parleur arrive chez toi, éteins les lumières et ferme ta porte à clé***.

Si la chanson admet que la plupart de celles qui l'écoutent se marieront, elle n'évoque en rien les attentes romantiques qui sont habituellement associées au mariage. Au contraire, elle met en garde les femmes et leur conseille d'éviter un mariage

* SMITH Bessie, *Poor Man's Blues*, Columbia 14399-D, 24/08/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.
** On traduira en général *sweet man* par « beau parleur » au long de cette édition française. J.-P. Levet ajoute cette précision, le *sweet man* est « celui qui se la coule douce, entretenu par une femme, gigolo » [NDT].
*** SMITH Bessie, *Pinchback Blues*, Columbia 14025-D, 4/04/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

où elles finiraient par entretenir un homme qui les exploite – un beau parleur ou un *pinchbak*, un parasite. *Take me for a Buggy Ride* (« Emmène-moi faire un tour de charrette »), une chanson populaire pleine d'allusions sexuelles, enregistrée en 1933 lors de la dernière session de la carrière de Bessie Smith, contient une vague référence au mariage dénuée de critique :

*Daddy, you as sweet as you can be when you take me for a buggy ride*
*When you set me down upon your knee and ask me to be your bride.*

*Daddy*, qu'est-ce que tu es charmant quand tu m'emmènes faire un tour de charrette
Quand tu me prends sur tes genoux et me demandes d'être ta femme*.

Ces références explicites au mariage peuvent être attribuées au fait que Smith cherchait à s'intégrer dans la culture musicale dominante. Elle décida elle-même de n'enregistrer aucun blues dans ce qui allait être sa dernière session en studio. Elle ne voulut chanter que des chansons populaires, lesquelles furent toutes composées par le couple Leola B. Wilson et Wesley « Socks » Wilson**. Son producteur, John Hammond, a peut-être aussi une certaine responsabilité dans cette décision. Après un certain temps sans que Smith n'aille en studio, dans la crainte que le public ne se lasse du blues et à cause de la crise de 1929 qui ravagea l'industrie de la musique, des motivations économiques évidentes poussaient à vouloir élargir le public autant que possible.

* SMITH Bessie, *Take Me for a Buggy Ride*, Okeh 8945, 24/11/1933. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.
** ALBERTSON, *Bessie, op. cit.*, p. 188. Les quatre titres qu'elle enregistra le 24 novembre 1933 sont *Do Your Duty*, *Gimme a Pigfoot*, *Take Me for a Buggy Ride*, et *I'm Down in the Dumps*.

Les allusions sexuelles présentes dans les chansons, ainsi que les titres enregistrés au tout début des années 1930, leur ont valu d'être cataloguées comme quasi pornographiques. Si les métaphores sexuelles abondent dans ces morceaux, les personnages féminins contrôlent clairement leur sexualité, sans exploiter leurs partenaires et sans l'être elles-mêmes. Il est faux, selon moi, de considérer des chansons telles que *Need a Little Sugar in my Bowl* (« Besoin d'un peu de sucre dans mon bol ») comme pornographiques. Néanmoins, Hammond a sûrement raison quand il affirme que, en raison de leur approche superficielle de la sexualité, « elles ne sont pas comparables avec les chansons de Bessie datant des années 1920* ». La référence au mariage dans *Take me for a Buggy Ride* peut très bien être une tentative de pénétrer un espace culturel, obligeant Smith à se rapprocher idéologiquement du public blanc, tout en restant connectée à ses fans noirs. En mettant en place un accompagnement swing pour cette dernière session, avec des musiciens noirs et blancs – Buck Washington, Jack Teargarden, Chu Berry, Frankie Newton, Billy Taylor et Bobby Johnson, avec Benny Goodman invité sur un titre –, John Hammond s'attendait certainement à voir ces enregistrements distribués en dehors du marché des « disques de race ».

Gertrude «Ma» Rainey, pionnière du circuit du divertissement noir et influence primordiale pour plusieurs générations de *blueswomen*, reçut son titre de « mère du blues » avant même son premier enregistrement. Dans les chansons qu'elle enregistra, l'institution du mariage monogame était souvent éconduite avec désinvolture, dans une attitude qui est généralement genrée comme étant typiquement masculine. *Blame It on the Blues* (« La Faute au blues »), par exemple, rejette

* Voir Brooks Edward, *The Bessie Smith Companion*, Da Capo, New York, 1982, p. 224-225.

implicitement l'exclusivité sexuelle du mariage. En réfléchissant aux raisons de son malheur, la protagoniste conclut que ce n'est pas de la faute de son «mari», ni de son «homme», ni de son «amant». Les paroles de ce morceau – et la manière tragicomique qu'a Rainey de les chanter – refusent de privilégier le mariage sur les relations sexuelles non ou extramaritales :

*Can't blame my mother, can't blame my dad*
*Can't blame my brother for the trouble I've had*
*Can't blame my lover that held my hand*
*Can't blame my husband, can't blame my man.*

Ce n'est pas la faute de ma mère ou de mon père
Ce n'est pas la faute de mon frère si j'ai des ennuis
Ce n'est pas la faute de mon amant qui me tient par la main
Ce n'est pas la faute de mon mari, ce n'est pas la faute de mon homme*.

Dans *Shave 'Em Dry* (« Rase-les à sec** »), un morceau riche en métaphores sexuelles provocatrices, Rainey évoque une femme qui a une relation avec un homme marié***. « Quand ta femme vient, chante-t-elle d'un sérieux imperturbable, dis-lui que je ne veux aucun mal. » Dans l'introduction parlée de *Gone Daddy Blues* (« Le Blues du *daddy* parti »), la femme qui a quitté son mari semble s'amuser à l'idée de le convaincre de la reprendre :

*Unknown man: Who's that knocking on that door?*
*Rainey: It's me, baby.*

---

* RAINEY Gertrude «Ma», *Blame It on the Blues*, Paramount 12760, 09/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.
** Comme le précise J.-P. Levet, cela signifie « baiser sans préliminaire » [NDT].
*** RAINEY Gertrude «Ma», *Shave 'Em Dry*, Paramount 12222, 1924. Ressorti sur *Ma Rainey's Black Bottom*, Yazoo 1071, non daté.

*Man: Me who?*
*Rainey: Don't you know I'm your wife?*
*Man: What?! Wife?!*
*Rainey: Yeah!*
*Man: Ain't that awful? I don't let no woman quit me but one time.*
*Rainey: But I just quit one li'l old time, just one time!*
*Man: You left here with that other man, why didn't you stay?*

L'homme : Qui frappe à cette porte ?
Rainey : C'est moi, *baby*.
L'homme : Moi qui ?
Rainey : Tu ne me reconnais pas, moi, ton épouse ?
L'homme : Quoi ?! Épouse ?!
Rainey : Ouais !
L'homme : N'est-ce pas affreux ? Je n'ai laissé qu'une fois une femme me quitter.
Rainey : Mais je suis partie qu'une toute petite fois, juste une fois !
L'homme : Tu es partie avec cet autre homme, pourquoi tu n'es pas restée là-bas* ?

*Misery Blues* (« Le Blues de la misère ») est la seule chanson de Rainey dans laquelle la femme est réellement opprimée par les attentes associées à l'institution du mariage. Elle chante le « blues de la misère » parce qu'elle s'est laissé flouer par un homme qui lui avait promis de l'épouser, c'est-à-dire de l'entretenir à la manière du patriarcat traditionnel. Elle attendait du mariage qu'il la libère du pénible labeur quotidien. Dans cette chanson, le futur mari renonce non seulement à sa promesse de mariage, mais s'enfuit également avec tout son argent :

* RAINEY Gertrude « Ma », *Gone Daddy Blues*, Paramount 12526, 08/1927. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

*I love my brownskin, indeed I do*
*Folks I know used to me being a fool*
*I'm going to tell you what I went and done*
*I give him all my money just to have some fun*
*He told me that he loved me, loved me so*
*If I would marry him, I needn't to work no mo'*
*Now I'm grievin', almost dyin'*
*Just because I didn't know that he was lyin'.*

J'aime mon *brownskin**, bien sûr que je l'aime
Les amis, je sais que j'ai été idiote
Je vais vous dire où je suis allée et ce que j'ai fait
Je lui ai donné tout mon argent juste pour s'amuser
Il m'a dit qu'il m'aimait, qu'il m'aimait tant
Que si je l'épousais, je n'aurais plus à travailler
Maintenant je suis désespérée, je meurs presque
Simplement parce que je ne savais pas qu'il mentait**.

Si l'interprétation de Rainey souligne tristement le chagrin de la femme, *Misery Blues* peut également être perçue comme une chanson prodiguant un conseil. Elle met en garde les femmes qui pourraient être déçues à leur tour par les attentes romantiques associées à l'institution bourgeoise et patriarcale du mariage.

L'œuvre de Bessie Smith lance un défi encore plus explicite à la domination masculine idéologiquement inhérente à l'institution matrimoniale. Dans *Money Blues* (« Le Blues de l'argent ») par exemple, l'épouse rend la vie de son mari impossible en lui réclamant sans cesse de l'argent et un train de vie élevé***. Le mari, Samuel Brown, a bien quelques sous pour acheter de la

* Noir américain au teint clair.
** RAINEY Gertrude «Ma», *Misery Blues*, Paramount 12508, 08/1927. Ressorti sur *Blues the World Forgot*, Biograph BLP-12001, non daté
*** SMITH Bessie, *Money Blues*, Columbia 14137-0, 4/05/1926. Ressorti sur *Nobody's Blues but* Mine, Columbia CG 31093,1972.

bière, mais sa femme veut du champagne. (Comme c'est souvent le cas, et malgré la présence du mot «blues» dans le titre, notons que c'est une chanson populaire et non pas un blues en 12 mesures.) Dans *Young Woman's Blues* (« Le Blues de la jeune femme »), qui est une composition de Smith, la protagoniste n'est tout simplement pas intéressée par le mariage. L'interprétation donnée par la *blueswoman* des vers suivants transpire la confiance en soi de l'indépendance féminine, et inclut sans complexe le plaisir sexuel :

*No time to marry, no time to settle down*
*I'm a young woman and ain't done runnin' 'round.*

Pas le temps de se marier, pas le temps de s'installer
Je suis une jeune femme et je n'ai pas fini d'aller voir à droite à gauche

Ce sentiment revient également dans les dernières phrases du morceau :

*I ain't no high yella, I'm a deep killer brown*
*I ain't gonna marry, ain't gon' settle down*
*I'm gon' drink good moonshine and run these browns down*
*See that long lonesome road, Lord, you know it's gotta end*
*And I'm a good woman and I can get plenty men.*

Je n'ai pas la peau claire, je suis une tueuse marron
Je ne vais pas me marier, vais pas m'installer
Je vais boire de la bonne gnôle et renverser ces marrons
Tu vois ce long chemin solitaire, Seigneur, tu sais qu'il aura une fin
Et je suis une femme bonne et je peux avoir plein d'hommes*.

* SMITH Bessie, *Young Woman's Blues*, Columbia 14179-0, 10/1926. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093,1972.

Dans ce qui est sans aucun doute la référence la plus troublante au mariage dans l'œuvre de Bessie Smith, la narratrice de *Hateful Blues* (« Le Blues haineux ») menace d'utiliser le couteau de boucher qu'elle reçut en cadeau de mariage pour étriper son mari infidèle*.

Le blues des premières chanteuses ne contient que peu de références neutres au mariage. Les évocations de la place traditionnelle des femmes dans le foyer, qu'elles soient associées ou non au couple marié, sont également rares. Lorsque les protagonistes sont représentées comme remplissant les obligations domestiques qu'elles sont socialement censées accomplir, c'est le plus souvent pour souligner les mauvais traitements et l'abandon dont elles sont victimes. Dans le *Weeping Willow Blues* (« Le Blues du saule pleureur ») de Bessie Smith, la narratrice déclare par exemple :

> *Folks, I love my man, I kiss him mornin', noon, and night*
> *I wash his clothes and keep him clean and try to treat him right*
> *Now he's gone and left me after all I've tried to do.*
>
> Les amis, j'aime mon homme, je l'embrasse matin, midi et soir
> Je lave ses habits et je le garde propre et j'essaie de bien le traiter
> Maintenant il est parti et m'a quittée après tout ce que j'ai essayé de faire**.

Smith chante ces paroles avec une sincérité convaincante, réfutant donc l'idée selon laquelle endosser les responsabilités domestiques féminines conventionnelles serait la condition d'un mariage heureux. Quant à *Yes, Indeed He Do* (« Bien sûr que oui, il le fait »), elle est pleine d'ironie dans ses références à la vie

---

* SMITH Bessie, *Hateful Blues*, Columbia 14023-0, 9/04/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

** SMITH Bessie, *Weeping Willow Blues*, Columbia 14042-0, 26/09/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

conjugale, critiquant implicitement l'abrutissant travail ménager que les femmes doivent accomplir pour leurs hommes :

*I don't have to do no work except to wash his clothes*
*And darn his socks and press his pants and scrub the kitchen floor.*

Je n'ai aucun travail à faire, sauf laver ses vêtements
Repriser ses chaussettes, repasser ses pantalons et récurer le sol de la cuisine*.

Une autre composition de Smith, le très sardonique *Safety Mama* (« *Mama* en sécurité »), critique avec humour la division sexuelle du travail qui confine les femmes aux tâches ménagères. La chanson joue sur une image inversée de la vie domestique, dans laquelle l'homme, puni en raison de son attitude sexiste, est forcé par la femme d'assumer toutes les tâches censées être féminine :

*So wait awhile, I'll show you, child, just how to treat a no-good man*
*Make him stay at home, wash and iron*
*Tell all the neighbors he done lost his mind.*

Attends un peu, je vais te montrer, petite, comment traiter un mauvais homme
Fais-le rester à la maison, à laver et repasser
Dis à tous les voisins qu'il a perdu la tête**.

La manière avec laquelle Bessie Smith crée cette caricature musicale de la conjugalité révèle les prémices d'une attitude oppositionnelle envers l'idéologie patriarcale.

---

* SMITH Bessie, *Yes, Indeed He Do*, Columbia 14354-0, 24/08/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.
** SMITH Bessie, *Safety Mama*, Columbia 14634-0, Nov. 20, 1931. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33,1972.

Des raisons historiques importantes expliquent pourquoi les images romantisées du mariage – et la permanence des relations qu'implique cette institution – sont absentes du blues des femmes. Les représentations normatives du mariage comme objectif essentiel de la vie des femmes contredisaient de manière flagrante les réalités sociales noires pendant le demi-siècle suivant l'émancipation. Une femme noire pauvre de cette époque, qui se retrouvait délaissée ou rejetée par un amant masculin, ne vivait pas uniquement des problèmes d'ordre privé. Elle était également prise dans une toile complexe de circonstances historiques. S'il pouvait désormais entrer librement en relation avec une femme, un jeune homme noir récemment émancipé était également contraint de trouver du travail. Même s'il arrivait à trouver un emploi à proximité de l'endroit où lui et sa partenaire étaient installés, il pouvait néanmoins être séduit par la nouvelle possibilité de voyager. À la recherche d'un emploi – mais aussi à la recherche de garanties de sécurité et de bonheur toujours inaccessibles –, les hommes sautaient à bord des trains de marchandises. Ils allaient ainsi de ville en ville, d'État en État, de région en région. Des raisons économiques évidentes poussaient à entreprendre de tels voyages. Pourtant, alors même qu'il était difficile de trouver du travail et que les emplois disponibles étaient éreintants et mal payés, le simple fait de voyager a dû développer un sentiment d'exaltation et de liberté chez des individus dont les ancêtres avaient été enchaînés pendant des siècles en des lieux imposés par leurs maîtres*. Cette pulsion du voyage allait devenir, pour un grand nombre d'hommes noirs, une obsession alimentée socio-historiquement. Plus

* Le chapitre III propose une analyse détaillée du rôle du voyage dans l'expérience masculine post-esclavagiste et, par conséquent, dans la formation du blues. Voir également BAKER, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature*, *op. cit.*, p. 11, et MCPHERSON James Alan, *Railroad: Trains and Train People in American Culture*, Random House, New York, 1976, p. 9.

tard, elle sera même mise en musique dans *Hellhound on My Trail* (« Une Bête* sur ma piste ») de Robert Johnson :

*I got to keep moving, I got to keep moving*
*Blues falling down like hail, blues falling down like hail*
*I can't keep no money, hellhound on my trail*
*Hellhound on my trail, hellhound on my trail.*

Je dois continuer à bouger, je dois continuer à bouger
Le blues tombe comme la grêle, le blues tombe comme la grêle
Je n'arrive pas à garder de l'argent, un *hellhound* me piste
Un *hellhound* me piste, un *hellhound* me piste**.

Nombre des amants disparus ou infidèles, dont il est question dans les chansons des *blueswomen*, étaient en quête de cette vision fugitive de la liberté offerte par la nouvelle possibilité historique du voyage librement choisi. En revanche, cette option n'était pas admise pour la plupart des femmes. Dans son *C.&A. Blues* (« Le Blues de la C.&A.*** »), Peetie Wheatstraw chante une des nombreuses versions blues de cette inégalité. Il y décrit l'homme apaisant sa douleur par le voyage et la femme par les larmes :

*When a woman gets the blues, she hangs her head and cries*
*When a man gets the blues, he flags a freight train and rides.*

Quand une femme a le blues, elle baisse la tête et pleure
Quand un homme a le blues, il saute dans un train de marchandise et voyage****.

* Littéralement, un *hellhound* est un chien sauvage aux pouvoirs surnaturels qui parcoure les cultures populaires. Cerbère, le gardien des enfers de l'Antiquité grecque, en est un [NDT].
** JOHNSON Robert, *Hellhound on My Trail*. Ressorti sur Robert Johnson, *The Complete Recordings*, Columbia C2K 46222, CK 46234, 1990.
*** Chicago and Alton Railroad, compagnie de chemin de fer [NDT].
**** Voir OLIVER Paul, *The Meaning of the Blues*, Collier, New York, 1960, p. 85.

Quelques chansons enregistrées par Bessie Smith – dont *Chicago Bound Blues** (« Le Blues de la route pour Chicago ») – adoptent le point de vue masculiniste des différences de réactions entre hommes et femmes face aux nouvelles formes de douleurs émotionnelles dans la période post-esclavagiste. Toutefois, en général, les *blueswomen* n'adhèrent pas à l'idée selon laquelle les hommes prennent la route et les femmes s'en remettent aux larmes; idée qui revient sous de nombreuses formes dans le blues des hommes. Les femmes qui chantaient le blues ne revendiquaient pas la résignation et l'impuissance féminines, tout comme elles n'acceptaient pas la relégation des femmes dans les sphères privées et domestiques.

Alors que les femmes n'étaient pas habilitées socialement à voyager autant que les hommes, les *blueswomen* ont largement dépassé cette restriction**. De la même manière, dans leur musique, elles trouvèrent des moyens d'expression en contradiction avec les standards dominants de la féminité. Même si elles durent verser des larmes, elles trouvaient le courage de relever la tête et de riposter. Elles affirmaient leur droit à être respectées non pas comme les victimes ou les appendices des hommes, mais comme des êtres humains réellement indépendants, avec des désirs sexuels explicitement formulés.

### AUTONOMIE, INDÉPENDANCE ET CONFIANCE EN SOI

Dans les enregistrements que Gertrude «Ma» Rainey nous a laissés en héritage, un grand nombre de morceaux suggèrent de bien des manières que les structures des politiques du genre dans les communautés noires n'étaient pas celles de la culture dominante. Dans la tradition du question-

* SMITH Bessie, *Chicago Bound Blues*, Columbia 14000-0, 4/12/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

** Le chapitre III reviendra sur la thématique du voyage telle que développée dans le blues de Gertrude Rainey.

réponse, nombre de ses chansons relatives à l'amour – et au sexe – reflètent ou répondent à des morceaux associés à la tradition du blues masculin classique. Celui-ci traite d'une plus grande gamme d'expériences, recueillies sur la route ou au travail. Mais celles qui tournent autour de la sexualité ou des relations amoureuses ne sont pas radicalement différentes de leurs équivalentes féminines; que ce soit dans les attitudes qu'elles décrivent ou les images qu'elles évoquent. Comme l'observe Sandra Lied dans *Mother of the Blues: A Study of Ma Rainey* [La Mère du blues : une étude de Ma Rainey], contrairement aux idées reçues, rares sont les chansons de Rainey qui évoquent des femmes détruites par l'infidélité, la désertion ou les mauvais traitements de leur amant, se retrouvant dépourvues de volonté ou au bord de l'autodestruction. « Seules 13 de ses chansons [sur 92 enregistrées] décrivent une femme dans une situation de détresse absolue, couchée dans son lit, à pleurer l'absence de son homme*. » Au contraire, ses chansons mettent en avant des femmes qui célèbrent explicitement leur droit à se comporter aussi ouvertement, voire indécemment, que les hommes. Dans les blues de Ma Rainey, les protagonistes abandonnent souvent leurs amants, les traitent avec désinvolture et détachement, parfois avec violence.

Alors que l'écrasante majorité des 160 titres enregistrés** par Bessie Smith fait allusion au rejet, aux mauvais traitements, à la désertion et aux amants infidèles, la posture principale de la chanteuse-narratrice est loin d'être la résignation et le désespoir – ce qui est aussi vrai pour Ma Rainey. Au contraire, dans ces chansons, les positionnements les plus fréquemment adoptés par les femmes sont l'indépendance et la confiance en

* Lieb Sandra, *Mother of the Blues*, University of Massachusetts Press, 1983, p. 83.

** Aujourd'hui, 160 enregistrements de Bessie Smith sont disponibles. Mais si l'on compte les deux parties de *Empty Bed Blues* comme une seule chanson, comme le fait Brooks, on arrive alors à un total de 159.

soi – et en fait, la désobéissance – à la limite d'exploser parfois en violence. La première chanson enregistrée par Bessie Smith fut une reprise du populaire *Down Hearted Blues* (« Le Blues du découragement ») de Alberta Hunter. Elle met en scène une femme au cœur brisé, dont l'amour pour un homme ne reçoit en contrepartie que mauvais traitements et rejet. Mais son combat contre la tristesse, contre le *blues*, ne lui fait pas « baisser la tête et pleurer » de découragement. Smith la présente au contraire comme une femme fière, voire méprisante vis-à-vis de l'homme qui l'a maltraitée. Dans les vers cités ici, elle insiste sur le respect de soi-même.

*It may be a week, it may be a month or two*
*It may be a week, it may be a month or two*
*But the day you quit me, honey, it's comin' home to you.*

Peut-être dans une semaine, peut-être dans un mois ou deux
Peut-être dans une semaine, peut-être dans un mois ou deux
Mais le jour où tu me quittes, chéri, tu en subiras les conséquences*.

Il est sûrement vrai, comme Paul Garon l'a observé, que « le blues est [...] une musique égocentrée, personnalisée à l'extrême, dans laquelle les turpitudes de la vie quotidienne sont relatées selon les termes du vécu des interprètes** ». Pourtant, dans le même temps, le blues exprime des considérations plus larges reflétant les visions du monde spécifiques aux communautés noires de la classe laborieuse. Ainsi, *Down Hearted Blues* ne s'achève pas sur la menace implicite adressée à l'homme qui a maltraité et rejeté la protagoniste.

* HUNTER Alberta, *Down Hearted Blues*; SMITH Bessie, *Down Hearted Blues*, Columbia A3844, 16/02/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.
** GARON Paul, *Blues and the Poetic Spirit*, Da Capo, New York, 1978, p. 33.

Au contraire, elle se conclut par une déclaration aux hommes en général – une audacieuse, et peut-être implicitement féministe, contestation de la loi patriarcale :

*I got the world in a jug, the stopper's in my hand*
*I got the world in a jug, the stopper's in my hand*
*I'm gonna hold it until you men come under my command.*

Je tiens le monde dans une bouteille, son bouchon est dans ma main
Je tiens le monde dans une bouteille, son bouchon est dans ma main
Et je le tiendrais jusqu'à ce que vous, les hommes, m'obéissiez.

Un défi tout aussi audacieux est lancé, sur un ton merveilleusement humoristique, dans le *Barrel House Blues* (« Blues du Barrel House* ») de Ma Rainey. Ce morceau clame haut et fort que les femmes veulent boire et passer du bon temps, et revendique leur prérogative, en tant qu'égales des hommes, à se montrer infidèles :

*Papa likes his sherry, mama likes her port*
*Papa likes to shimmy, mama likes to sport*
*Papa likes his bourbon, mama likes her gin*
*Papa likes his outside women, mama likes her outside men.*

*Papa* aime son sherry, *mama* aime son porto
*Papa* aime s'envoyer en l'air, *mama* aime prendre son pied
*Papa* aime son bourbon, *mama* aime son gin
*Papa* aime ses autres femmes, *mama* aime ses autres hommes**.

* Cabaret populaire, littéralement « maison à tonneaux », équivalent des *juke joints* évoqués plus haut [NDT].
** RAINEY Gertrude « Ma », *Barrel House Blues*, Paramount 12082, 12/1923. Ressorti sur *Queen of the Blues*, Biograph BLP-12032, non daté.

En établissant un parallèle entre les désirs masculin et féminin, entre leurs tendances similaires pour l'ivresse, la danse et le sexe, ce blues exemplaire lance un défi effronté aux notions dominantes de la subordination des femmes. *Barrel House Blues* trace le portrait d'une *mama* bonne vivante, pas moins à l'aise avec son corps et sa sexualité que son *papa*. De telles assertions, où des femmes affirment leur égalité sexuelle avec les hommes, reviennent sans cesse dans l'œuvre des chanteuses de blues classiques*. Certains de ces personnages fictifs s'inspirent certainement des expériences réellement vécues par ces femmes noires qui parcouraient les circuits du spectacle professionnel. Ma Rainey avait la réputation d'égaler n'importe quel homme en termes de voracité sexuelle. Bessie Smith, quant à elle, était connue pour dominer n'importe quel concurrent dans un duel de boisson.

À l'époque de Gertrude «Ma» Rainey et Bessie Smith, le blues des femmes témoignait des contraintes historiques paradoxales vécues par les femmes noires américaines. D'un côté, en vertu de leur féminité, elles devaient se conformer aux attentes idéologiques liées à la vie conjugale et à la subordination issues de la culture dominante. D'un autre côté, dans le contexte des mutations politiques, économiques et affectives propres à la fin de l'esclavage, de tels présupposés idéologiques étaient totalement incongrus comparés à leurs expériences vécues. Par exemple, une des premières chansons

* Daphne Duval Harrison montre que « les femmes utilisaient le langage vantard des hommes pour souligner leur propre capacité et performance sexuelle. [...] Le caractère lubrique de leurs chansons alla jusqu'à pousser certains à vouloir les interdire. La presse noire partit en guerre contre les artistes qui les intégraient dans leurs répertoires, les accusant d'utiliser l'obscénité pour masquer leur manque de talent. Cela n'était clairement pas le cas dans la mesure où les meilleures *blueswomen* chantaient de tels morceaux. Il faut bien avouer que certains d'entre eux ne laissaient que peu de place à l'imagination » in *Black Pearls, op. cit.*, p. 106.

de Bessy Smith, *Mistreating Daddy* (« Papa brutal »), commence par l'interpellation d'un amant brutal et insensible.

*Daddy, mama's got the blues, the kind of blues that's hard to lose..*
*'Cause you mistreated me and drove me from your door.*

*Daddy, mama* a le blues, le genre de blues dont on se débarrasse difficilement.
Parce que tu m'as maltraitée et mise dehors.

Smith chante ces phrases comme pour nous convaincre que cette femme a tout fait pour que sa relation fonctionne. Elle est maintenant totalement désespérée d'avoir été trompée par un homme qu'elle a peut-être vraiment aimé. Mais, très vite, elle passe aux menaces :

*If you see me setting on another daddy's knee*
*Don't bother me, I'm as mean as can be*
*I'm like the butcher right down the street*
*I can cut you all to pieces like I would a piece of meat.*

Si tu me vois assise sur les genoux d'un autre *daddy*
Ne viens pas m'embêter, je suis mauvaise au possible
Je suis comme le boucher du coin de la rue
Je peux tous vous tailler en pièces comme je le ferais avec un morceau de viande*.

Le réalisme cru et intrépide est une caractéristique distinctive du blues. Ses représentations des relations sexuelles ne sont pas élaborées sur la tradition sentimentale de la chanson populaire américaine. Les relations amoureuses y sont rarement

* SMITH Bessie, *Mistreatin' Daddy*, Columbia 14000-D, 4/12/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

romantiques. Aucune authentique *blueswoman* ne pouvait, de bonne foi, chanter avec conviction la venue d'un prince charmant l'entraînant vers le « et-ils-vécurent-heureux ». Seules quelques chansons de Bessie Smith – et aucune de celles de Ma Rainey – situent des relations amoureuses et les désirs sexuels dans un cadre narratif strictement masculiniste. Les *blueswomen* classiques chantent les aspirations des femmes au bonheur, en les associant fréquemment au désir sexuel. Mais elles font rarement l'impasse sur les ambiguïtés et les contradictions attenantes. Dans *Honey, Where You Been So Long?* (« Chéri, t'étais où depuis tout ce temps? ») par exemple, Ma Rainey évoque une femme ravie de voir son homme revenir :

*He'll soon be returning and glad tidings he will bring*
*Then I'll throw my arms around him, then begin to sing.*

Il sera bientôt de retour et il amènera de bonnes nouvelles
Puis je jetterai mes bras autour de son cou, et commencerai à chanter.

Mais elle ne prétend pas que cet homme est un modèle de perfection :

*Honey, where you been so long?*
*Never thought you would treat me wrong*
*Look how you have dragged me down.*

Chéri, t'étais où depuis tout ce temps?
J'avais jamais pensé que tu me traiterais mal
Regarde comme tu m'as tirée vers le fond*.

* RAINEY Gertrude « Ma », *Honey, Where You Been So Long?*, Paramount 12200, 03/1924. Ressorti sur *Queen* of *the Blues*, Biograph BLP12032, non daté.

Il faut remarquer ici la tonalité du langage qui tourne en ridicule la culture blanche dominante, en utilisant un anglais noir et populaire. Le *Sam Jones Blues* de Bessie Smith fait appel à la même technique pour mettre en valeur les contradictions culturelles vécues par les femmes noires, lorsqu'elles comparent leurs attitudes envers l'amour et le sexe avec les idéalisations propres à la culture dominante.

Dans *Lawd, Send Me a Man Blues* (« Seigneur, envoie-moi un homme ») de Ma Rainey, la protagoniste ne se fait aucune illusion quant à la relation qu'elle veut avec un homme. Elle est seule et se demande « qui va payer [ses] factures maintenant ». Séduisant n'importe quel homme, elle supplie avec un zèle *bluesy* :

*Send me a Zulu, a voodoo, any old man*
*I'm not particular, boys, I'll take what I can.*

Envoyez-moi un Zoulou, un vaudou, n'importe quel vieux
Je n'ai rien de spécial, les gars, je prendrai ce que je peux*.

Bessie Smith envoie un message similaire dans *Baby Doll* (« Poupée ») :

*I wanna be somebody's baby doll so I can get my lovin' all the time*
*I wanna be somebody's baby doll to ease my mind*
*He can be ugly, he can be black, so long as he can eagle rock and ball the jack***.

Je veux être la poupée de quelqu'un pour avoir de l'amour tout le temps

* RAINEY Gertrude « Ma », *Lawd, Send Me a Man Blues*, Paramount 12227, 05/1924. Ressorti sur *Queen of the Blues*, Biograph BLP-12032, non daté.
** *Eagle rock* et *ball the jack* désignent des danses mais sont évidemment aussi des métaphores signifiant l'acte sexuel. Si la seconde est aisément traduisible, il n'en est pas de même pour la première [NDT].

Je veux être la poupée de quelqu'un pour apaiser mon esprit
Il peut être moche, il peut être noir, tant qu'il peut faire le *eagle rock* et bien besogner avec son marteau-piqueur*.

Ces *blueswomen* n'avaient aucun scrupule à exposer au grand jour le désir féminin. Ces chansons expriment l'intention des femmes « d'avoir leur part d'amour ». De telles affirmations d'autonomie sexuelle et de telles expressions ouvertes du désir sexuel féminin donnent une voix historique à des perspectives d'égalité qui n'étaient alors pas formulées par ailleurs. Le blues des femmes ainsi que les dimensions culturelles et politiques qu'exprimaient les carrières mêmes des reines du blues inscrivaient ces nouvelles perspectives à l'ordre du jour.

Le réalisme du blues ne doit pas nous restreindre à des interprétations littérales de ses paroles. Au contraire, il contient de nombreux niveaux de significations, riches de complexité et de profondeur. C'est bien parce que le blues fait face à des questions sexuelles et affectives réalistes, associées à une réalité historique bien spécifique, qu'il envoie des messages complexes, transcendant les particularités de ses origines. Il y a un sens profond dans les textes des *blueswomen* classiques qui, bien qu'il soit pré-féministe d'un point de vue historique, révèle que les femmes noires de cette époque identifiaient et signalaient déjà des enjeux cruciaux du discours féministe actuel.

En attirant l'attention sur la question de la violence misogyne, les premières revendications du mouvement des femmes de la deuxième partie du XX^e^ siècle exposaient l'importance centrale de la séparation idéologique entre les sphères publiques et privées dans les structures de la domination masculine. Au début des années 1970, les femmes commencèrent à parler publiquement de leurs expériences

* SMITH Bessie, *Baby Doll*, Columbia 14147-D, 4/05/1926. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093, 1972.

du viol, de la violence et de la violation de leurs droits à disposer de leur corps. Murées dans le silence, ces attaques contre les femmes ont traditionnellement été considérées comme un fait privé, écarté à tout prix du contrôle de la sphère publique. Ne plus tolérer cette dissimulation s'exprimait de manière explosive dans la conceptualisation provocatrice des féministes selon laquelle « le privé est politique* ».

Les spectacles des *blueswomen* classiques, ceux de Bessie Smith en particulier, étaient l'un des rares espaces culturels dans lesquels s'élaborait un discours public sur la violence masculine. On peut expliquer pourquoi les *blueswomen* des années 1920 et leurs textes ne respectaient pas le tabou interdisant de parler publiquement de la violence conjugale. Dans son style, le blues ne reproduit jamais les frontières discursives et idéologiques séparant les sphères privées et publiques. D'un point de vue historique, aucune littérature conséquente sur les violences physiques subies par les femmes n'existait encore. Il n'y avait eu jusqu'ici aucun discours structuré sur les violences conjugales, car les femmes blanches aisées en position d'écrire à ce sujet ne prirent conscience que bien plus tard que cette violence exercée dans la sphère privée était un sujet qui relevait du débat public.

À l'inverse, les chansons des *blueswomen* comme Gertrude Rainey et Bessie Smith sont basées sur la préservation d'une certaine culture orale – ou « oralité » pour utiliser le terme employé par certains universitaires** – à propos des violences conjugales. Celles-ci furent toujours une thématique de choix pour ces *blueswomen*. La nécessité urgente et toujours présente de briser le silence entourant la violence misogyne ainsi que le mouvement politique organisé

* Voir EVANS Sara, *Personal Politics: The Roots of Women's Liberation in the Civil Rights Movement and the New Left*, Knopf, New York, 1979.

** Voir GITHAE MUGO Michere, *Orature and Human Rights*, Institute of South African Development Studies, NUL, Lesotho, Rome, 1991.

autour de cette question ont donc un précurseur artistique dans l'œuvre des chanteuses de blues classiques.

Pourtant, le blues de ces femmes a été accusé de promouvoir un certain assentiment envers les abus misogynes et, partant, d'être antiféministe. Il est vrai que certaines des chansons enregistrées par Rainey et Smith semblent illustrer une résignation face à la violence masculine, voire un certain plaisir masochiste à être la cible des coups des amants. De telles interprétations ne prennent pas en compte que les paroles du blues, pleines de sens cachés, sont manipulées et transformées, jusqu'à signifier parfois l'inverse de ce qu'elles énoncent; ce qui est vrai pour les enregistrements comme pour les représentations publiques. Cette musique utilise abondamment l'humour, la satire et l'ironie, ce qui met en évidence sa filiation historique avec la musique des esclaves. En effet, les méthodes d'expressions indirectes et détournées étaient les seuls moyens de dénoncer l'oppression esclavagiste. En ce sens, le blues est un descendant direct des chansons de travail, qui reposaient souvent sur le flou et l'ironie pour souligner l'inhumanité des maîtres. Le but était évidemment que les significations de ces chants soient incompréhensibles pour ceux qu'ils visaient*.

Bessie Smith chante de nombreuses chansons dont l'interprétation des paroles peut laisser croire que les abus physiques et affectifs sont acceptés comme étant des risques collatéraux pour les femmes engagées dans des relations sexuelles. Mais une écoute attentive de leurs interprétations révèle à l'auditeur qu'elles expriment des critiques implicites des mauvais traitements masculins. Dans *Yes, Indeed He Do* de Smith, l'interprétation musicale sarcastique des paroles transforme des remarques sur un amant infidèle, maltraitant et profiteur, en une critique cinglante de la violence masculine :

* Voir l'analyse de Oakley sur le travail et la chanson, *in The Devil's Music*, *op. cit.*, p. 36-46.

*Is he true as stars above me? What kind of fool is you?*
*He don't stay from home all night more than six times a week*
*No, I know that I'm his Sheba, and I know that he's my sheik*
*And when I ask him where he's been, he grabs a rocking chair*
*Then he knocks me down and says, "It's just a little love lick, dear."*
*[...]*
*If he beats me or mistreats me, what is that to you?*
*I don't have to do no work except to wash his clothes*
*And darn his socks and press his pants and scrub the kitchen floor*
*I wouldn't take a million for my sweet, sweet daddy Jim*
*And I wouldn't give a quarter for another man like him*

*Gee, ain't it great to have a man that's crazy over you?*
*Oh, do my sweet, sweet daddy love me? Yes, indeed he do.*

Est-il réel comme les étoiles au-dessus de moi? Quel genre d'imbécile tu es?
Il passe ses nuits hors de la maison plus de six fois par semaine
Non, je sais que je suis sa Sheba, et je sais qu'il est mon scheik
Et quand je lui demande où il était, il attrape une chaise
Puis il me tabasse en disant : « C'est juste une petite léchouille d'amour, chérie. »
[...]
S'il me bat ou me maltraite, qu'est-ce que ça peut bien vous faire
Je n'ai aucun travail à faire, sauf laver ses vêtements
Repriser ses chaussettes, repasser ses pantalons et récurer le sol de la cuisine.
Je n'échangerais pas un million contre mon doux, doux *daddy* Jim
Et je ne donnerais pas un centime pour un autre homme comme lui.

Mon Dieu, n'est-ce pas bon d'avoir un homme qui est fou de vous?
Oh, est-ce que mon doux, doux *daddy* m'aime? Bien sûr que oui.

Dans *The Bessie Smith Companion* [Comprendre Bessie Smith], Edward Brooks commente ainsi cette chanson (p. 143) :

> Bessie interprète le morceau avec raffinement, comme si c'était vraiment le panégyrique d'un amant exemplaire. Elle relate ses exactions avec l'approbation de la vertu. Cela crée un choc lorsque l'on rapproche l'allégresse de sa voix au contenu de ses paroles.

L'analyse de Brooks peut laisser penser que Smith n'était pas consciente de ce qu'elle dégageait en interprétant cette chanson. Il passe donc à côté du fait que les ambiguïtés et la complexité étaient intentionnelles. Smith était une artiste à part entière, interprète, actrice et comédienne. Elle maîtrisait l'utilisation de l'humour et de l'ironie. Il est donc beaucoup plus plausible qu'elle ait choisi de chanter *Yes, Indeed He Do* sous la forme d'un éloge pour souligner consciemment, de la manière la plus efficace possible, l'inhumanité et la misogynie des violences physiques exercées par les hommes sur les femmes.

*Yes, Indeed He Do* a été enregistrée en 1928, cinq ans après les débuts de Smith en studio. En 1923, elle avait enregistré *Outside of That* (« En dehors de ça »), une chanson sur un homme qui était régulièrement violent mais aussi un amant exceptionnel. La dimension sarcastique est bien plus manifeste dans *Yes, Indeed He Do*, toutefois *Outside of That* mérite également un examen attentif. La protagoniste y proclame, avec enthousiasme, son amour pour un homme qui la bat. Celui-ci devient encore plus violent lorsqu'elle lui annonce – juste pour rire, comme l'affirme la narratrice – qu'elle ne l'aime plus :

*I love him as true as stars above*
*He beats me up but how he can love*
*I never loved like that since the day I was born.*

*I said for fun I don't want you no more*
*And when I said that I made sweet papa sore*
*He blacked my eye, I couldn't see*
*Then he pawned the things he gave to me*
*But outside of that, he's all right with me.*

*I said for fun I don't want you no more*
*And when I said that I made sweet papa sore*
*When he pawned my things, I said you dirty old thief*
*Child, then he turned around and knocked out both of my teeth*
*Outside of that, he's all right with me.*

Je l'aime, aussi vraies que les étoiles là-haut
Il me bat mais qu'est-ce qu'il sait bien m'aimer
Je n'ai jamais aimé comme ça depuis le jour où je suis née.

Pour rire, je lui ai dit que je ne voulais plus de lui
Et quand je lui ai dit ça, je l'ai rendu aigri
Il m'a fait un œil au beurre noir, je ne pouvais plus voir
Puis il mit en gage tout ce qu'il m'avait donné
Mais en dehors de ça, il est vraiment bien avec moi.

Pour rire, je lui ai dit que je ne voulais plus de lui
Et quand je lui ai dit ça, je l'ai rendu aigri
Quand il mit mes affaires en gage, je l'ai traité de sale vieux voleur
Mon enfant, il s'est retourné et m'a cassé deux dents
Mais en dehors de ça, il est vraiment bien avec moi*.

Au premier abord, cette chanson semble célébrer, voire glorifier, la violence masculine. Elle est souvent interprétée comme

* SMITH Bessie, *Outside of That*, Columbia A 3900, 30/04/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

une apologie des relations sadomasochistes. Mais lorsque l'on se penche sérieusement sur ces paroles – au-delà même de l'interprétation que donne Smith – il n'apparaît aucune preuve tangible que la femme tire un quelconque plaisir des coups qu'elle reçoit. Au contraire, elle loue les compétences sexuelles de son amant, tout en proclamant qu'elle l'aime malgré la brutalité qu'il lui fait subir. L'interprétation musicale de *Outside of That* par Smith est plus subtile que celle de *Yes, Indeed He Do*. Mais une écoute attentive laisse entendre qu'elle utilise les modulations de sa voix pour ironiser et critiquer cette femme – elle parle en fait d'elle-même – qui accepte avec un tel enthousiasme un partenaire si nocif à son intégrité physique et affective.

L'omniprésence historique du silence et du secret entourant la violence masculine est liée à la construction sociale de cette dernière. Elle est traitée en tant que problème privé, enfermée derrière les murs impénétrables du foyer, plutôt que comme une question sociale méritant une lecture politique. Jusqu'à récemment, cette violence était si efficacement confinée dans la sphère privée, que la police n'intervenait dans les « disputes conjugales » que lorsqu'il était question de « vie ou de mort ». Dans les années 1990 encore, l'intervention de la police, lorsqu'elle a effectivement lieu, reste marquée par la réticence à immiscer la force publique de l'État dans les affaires privées des individus*. *Outside of That* présente les violences faites aux femmes comme une question qui doit être traitée publiquement. La chanson nomme clairement le problème par la voix de cette femme qui est la cible de la violence : « Il me bat [...]. Il m'a fait un œil au beurre noir, je ne pouvais plus voir [...]. Il s'est retourné et m'a cassé deux dents. » En identifiant nommément

* Voir SCHECHTER Susan, *Women and Male Violence: The Visions and Struggles of the Battered Women's Movement*, South End, Boston, 1982 pour une analyse des premiers mouvements anti-violence. Pour une analyse focalisée sur les femmes noires et la violence conjugale, voir RICHIE Beth, *Compelled to Crime: The Gender Entrapment of Battered Women*, Routledge, New York, 1996.

la violence conjugale dans le contexte collectif des spectacles de blues, cette chanson la définit comme une question méritant une réponse publique. En écoutant un tel morceau, les femmes victimes des mêmes abus pouvaient par conséquent percevoir que leur condition était partagée par d'autres, transformant donc un problème individuel en condition sociale.

On ne peut que formuler des hypothèses sur la manière dont le public féminin de Bessie Smith pouvait utiliser ces chansons comme base pour développer des attitudes critiques vis-à-vis des violences conjugales. Il faudra attendre les années 1970 pour voir émerger aux États-Unis les premières campagnes sur cette question. Celles qui s'impliquèrent dans ces premières tentatives empruntèrent au mouvement des femmes chinoises une stratégie de « prise de conscience » appelée « le parler amer » ou « parler de la douleur pour rappeler la douleur* ». Cela résonne de manière frappante avec les pratiques du blues. Pour les femmes noires de la classe laborieuse, le blues rendait culturellement possible l'émergence de postures oppositionnelles face à la violence masculine, au moins au niveau de l'expérience personnelle. Les paroles indiquent la résistance de la victime : « Pour rire, je lui ai dit que je ne voulais plus de lui. [...] Quand il mit mes affaires en gage, je l'ai traité de sale vieux voleur. » Si ces commentaires sont lancés avec humour, ils impliquent aussi que la victime ne bat pas en retraite devant celui qui la frappe. Au contraire, elle conteste son droit à l'agresser impunément. Dans l'interprétation

* Des références à la tactique révolutionnaire des femmes chinoises, « parler amer » ou « parler de la douleur pour rappeler la douleur », peuvent être trouvées dans de nombreux textes de la deuxième vague féministe. Voir, par exemple, MORGAN Robin, *Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement*, Vintage, New York, 1970, p. XXV. Voir également « Resistances to Consciousness » de Irene Pesliki, publié dans MORGAN Robin et TANNER Leslie B. (dir.), *Voices from Women's Liberation*, Signet, New York, 1971.

que donne Bessie Smith de ce texte, la phrase récurrente « en dehors de ça, il est bien avec moi » est chantée sur un ton tirant vers la satire. Ainsi, sa signification est peut-être précisément à l'opposé de son sens littéral.

*Black Eye Blues* (« Le Blues du coquard ») de Ma Rainey est une représentation comique de la question des violences conjugales. Le morceau met en scène une femme, Miss Nancy, qui adopte une posture de défiance face à un partenaire agressif :

*I went down the alley, other night*
*Nancy and her man had just had a fight*
*He beat Miss Nancy 'cross the head*
*When she rose to her feet, she said*

*"You low down alligator, just watch me*
*Sooner or later gonna catch you with your britches down*
*You 'buse me and you cheat me, you dog around and beat me*
*Still I'm gonna hang around*

*Take all my money, blacken both of my eyes*
*Give it to another woman, come home and tell me lies*
*You low down alligator, just watch me*
*Sooner or later gonna catch you with your britches down*
*I mean, gonna catch you with your britches down."*

Je descendais la rue, l'autre soir
Nancy et son homme venaient de se battre
Il avait cogné Miss Nancy à la tête
Quand elle se remit sur ses pieds, elle dit
« Reste tranquille alligator, regarde-moi
Tôt ou tard je vais t'attraper avec ton pantalon baissé
Tu me maltraites et tu me trompes, tu me harcèles et tu me bats
Mais je vais rester là.

Prends tout mon argent, j'ai deux coquards
Donne-le à une autre femme, rentre et raconte-moi des salades
Reste tranquille alligator, regarde-moi
Tôt ou tard, je vais t'attraper avec ton pantalon baissé
J'ai bien dit, je vais t'attraper avec ton pantalon baissé*. »

Le blues des femmes suggère une rébellion féministe émergente dans la mesure où il nomme sans ambiguïté le problème de la violence masculine. Il sort cette dernière de l'ombre de la vie conjugale, où la société la gardait cachée, soustraite au regard public et à l'analyse politique. Même si elle n'offre pas de perspective critique, Bessie Smith nomme le problème et l'ambivalence qu'il implique. Dans *Please Help Me Get Him off My Mind*** (« S'il vous plaît aidez-moi à me le sortir de la tête ») par exemple, la protagoniste prend conseil auprès d'une Gitane car elle est empêtrée dans une histoire sentimentale avec un homme violent, dont elle veut exorciser l'influence.

D'autres références explicites aux abus physiques peuvent être repérées dans l'œuvre de Smith : *ItWon't BeYou**** (« Ce ne sera pas toi »), *Slow and Easy Man***** (« Tranquille, mon gars »), *Eavesdropper's Blues****** (« Le Blues de celle qui écoute aux portes »), *Love Me Daddy Blues******* (« Aime-moi

* Rainey Gertrude «Ma», *Black Eye Blues*, Paramount, 12963, 09/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.
** Smith Bessie, *Please Help Me Get Him off My Mind*, Columbia 14375, 24/08/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.
*** Smith Bessie, *ItWon't BeYou*, Columbia 14338-0, 21/02/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.
**** Smith Bessie, *Slow and Easy Man*, Columbia 14384-0, 24/08/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.
***** Smith Bessie, *Eavesdropper's Blues*, Columbia 14010-0, 9/01/1924. Ressorti sur *Any Women's Blues*, Columbia G 30126, 1972.
****** Smith Bessie, *Love Me Daddy Blues*, Columbia 14060-0, 12/12/1924. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818,1972.

*daddy* blues »), *Hard Driving Papa** (« *Papa* dur à vivre ») et *Tain't Nobody's Business If I Do*** (« Ça n'regarde personne d'autre que moi »). Dans la première, la protagoniste fête sa décision de quitter son homme en lui lançant : si mon prochain partenaire « me bat et me brise le cœur », au moins « ce ne sera pas toi ». *Slow and Easy Man* met en scène une femme qui se régale vraisemblablement de plaisirs sexuels avec son partenaire, mais une allusion laisse entendre que cet homme « l'insulte et la bat ».

Dans *Eavesdropper's Blues*, on peut supposer que la femme est victime de violences verbales et physiques puisque l'homme lui fait les yeux au beurre noir quand elle n'a pas d'argent à lui donner. Dans *Love Me Daddy Blues*, comme dans *Please Help Get Him off My Mind*, la protagoniste partage l'expérience typique des femmes battues qui continuent d'aimer leurs agresseurs.

Pour Edward Brooks, les dernières phrases de *Hard Driving Papa* sont une « célébration du masochisme*** ». Mais quand Bessie Smith chante « parce que je l'aime, parce que personne ne me bat comme lui », il est clair que l'interprétation exprime un profond désarroi face à la situation et non pas une délectation vis-à-vis des coups reçus. L'avant-dernière phrase, « je vais vers la rivière, si triste, si *blues* », est chantée avec tant de mélancolie qu'il est quasiment certain que la protagoniste va tenter de mettre fin à ses jours. C'est une des rares expressions de désespoir absolu dans toute l'œuvre de Smith. Ici, interpréter la référence à la violence conjugale comme du masochisme revient à ignorer tout à fait l'angle plus large du parler-vrai et donc de la complexité de la chanson.

---

* SMITH Bessie, *Hard Driving Papa*, Columbia 14137-0, 4/05/1926. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093, 1972.

** SMITH Bessie, *'Tain't Nobody's Bizness If I Do*, Columbia A3898, 26/04/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33,1972.

*** BROOKS, *The Bessie Smith Companion, op. cit.*, p. 109.

L'interprétation du *Tain't Nobody's Bizness If I Do* de Porter Grainger enregistrée par Bessie Smith – une chanson également associée au répertoire de Billie Holiday – est un de ses morceaux les plus connus. Tout comme *Outside of That*, elle est souvent présentée comme une preuve du masochisme féminin. Il est évidemment douloureux d'entendre Smith et Holiday chanter ces paroles de façon si convaincante :

*Well, I'd rather my man would hit me than to jump right up and quit me*
*'Taint nobody's bizness if I do, do, do, do*
*I swear I won't call no copper if I'm beat up by my papa*
*'Tain't nobody's bizness if I do, if I do.*

Bon, je préférerais que mon homme me batte plutôt qu'il parte et me quitte
Ça ne regarde personne d'autre que moi
Je jure que je n'appellerai pas les flics si mon *papa* me bat
Ça ne regarde personne d'autre que moi*.

Les paroles de cette chanson touchent un aspect de la vie des femmes noires de l'époque qui ne peut être ignoré. Alors qu'elles contredisent la posture générale exprimée dans l'œuvre de Bessie Smith, qui souligne l'égalité et la force des femmes, elles ne la disqualifient pas pour autant. L'apparente acceptation de la violence chantée ici est posée dans les termes plus larges de l'affirmation du droit des femmes en tant qu'individus à décider de leurs vies, quand bien même ces décisions peuvent paraître étranges et impliquer de lourdes conséquences. La chanson commence ainsi :

*There ain't nothin' I can do or nothin' I can say*
*That folks don't criticize me*

* SMITH Bessie, *Tain't Nobody's Business If I Do.*

*But I'm going to do just as I want to anyway*
*And don't care if they all despise me.*

Il n'y a rien que je puisse faire, rien que je puisse dire
Sans que les gens ne me critiquent
Mais je vais faire comme je veux de toute façon
Et je m'en fiche s'ils me détestent tous*.

La violence contre les femmes est toujours aussi répandue. Si elle l'est heureusement moins aujourd'hui qu'auparavant, l'incapacité des femmes à s'extirper de la toile de cette violence persiste. Après tout, l'attitude défendue par la femme dans cette chanson écrite par un homme est assez commune. *Tain't Nobody's Bizness If I Do* a très bien pu être le déclencheur d'une critique introspective pour de nombreuses femmes écoutant Bessie Smith et prises au piège d'expériences similaires. En effet, le fait même de nommer si directement et ouvertement la violence misogyne permet de la débusquer pour mieux la critiquer.

### NOMMER ET RENDRE VISIBLE LA VIOLENCE CONJUGALE

*Sweet Rough Man*** (« Une douce brute ») de Gertrude Rainey a été décrite comme un « classique de la tradition du "frappe-moi, je t'aime" des chansons de femmes masochistes ». Dans son analyse, Sandra Lieb estime que ce morceau fait figure d'exception dans l'œuvre de Ma Rainey dans la mesure où elle représente « un homme cruel et viril qui maltraite une femme passive et sans défense*** ». Pour la critique littéraire féministe Hazel Carby, c'est « la description la plus explicite de brutalité sexuelle dans le répertoire de

---

* *Ibid.*

** RAINEY Gertrude « Ma », *Sweet Rough Man*, Paramount 12926, 09/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

*** LIEB, *Mother of the Blues, op. cit.*, p. 120.

Rainey ». Elle souligne de plus que cette chanson a été composée par un homme et, à la suite de Lieb, ajoute que le blues écrit par des femmes ne traite pas des violences masculines de la même manière que celui écrit par des hommes*. Dans les paroles de *Sweet Rough Man*, on entend :

*I woke up this momin', my head was sore as a boil*
*I woke up this momin', my head was sore as a boil*
*My man beat me last night with five feet of copper coil*

*He keeps my lips split, my eyes as black as jet*
*He keeps my lips split, my eyes as black as jet*
*But the way he loves me makes me soon forget*

*Every night for five years, I've got a beatin' from my man*
*Every night for five years, I've got a beatin' from my man*
*People says I'm crazy, I'll explain and you'll understand*
*[...]*
*Lord, it ain't no maybe 'bout my man bein' rough*
*Lord, it ain't no maybe 'bout my man bein' rough*
*But when it comes to lovin', he sure can strut his stuff.*

Je me suis réveillée ce matin, la tête douloureuse comme un furoncle
Je me suis réveillée ce matin, la tête douloureuse comme un furoncle
Mon homme m'a battue avec cinq pieds de câble de cuivre

Il m'ouvre les lèvres et me fait des yeux noirs comme du jais
Il m'ouvre les lèvres et me fait des yeux noirs comme du jais
Mais la manière dont il m'aime me fait vite oublier

* CARBY, « It Just Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues », art.cit., p. 18.

Toutes les nuits depuis cinq ans, je reçois les coups de mon homme
Toutes les nuits depuis cinq ans, je reçois les coups de mon homme
Les gens disent que je suis folle, je vais vous expliquer, vous comprendrez
[...]
Seigneur, ce n'est peut-être pas à cause de mon homme qui est dur
Seigneur, ce n'est peut-être pas à cause de mon homme qui est dur
Mais pour ce qui est de l'amour, il sait bien faire bouger son truc.

De toutes les chansons enregistrées par Bessie Smith et Ma Rainey, celle-ci est la plus choquante quant à son évocation des violences conjugales et c'est celle qui expose le plus les attitudes paradoxales des femmes dans de telles relations. Bien qu'elle ait été écrite par un homme, Rainey l'interpréta avec enthousiasme. Mais il est nécessaire d'admettre que le simple fait de chanter ce texte permettait de sortir la question de la violence masculine envers les femmes du domaine silencieux de la sphère privée, pour la poser de manière publique. La femme mise en scène dans cette chanson assume une posture qui est à la fois «normale» et pathologique. Il relève en effet de la pathologie de s'obstiner dans une relation dans laquelle on est systématiquement maltraité. Mais étant donné l'acceptation féminine dominante de la supériorité masculine, il est «normal» que les femmes nourrissent des vues autodépréciatives. L'interprétation de *Sweet Rough Man* par Rainey ne lance aucun défi aux attitudes sexistes de manière évidente, mais elle pose le sujet en tant que problème auquel les femmes sont confrontées. Le personnage féminin sait bien que « les gens disent qu'[elle

est] folle » d'aimer un homme si brutal. La chanson expose clairement le dilemme que vivent les femmes qui tolèrent la violence en échange du sentiment d'être aimées.

Nommer les sujets qui menacent le bien-être physique ou psychologique est une fonction centrale du blues. Bien sûr, cette musique porte le nom de «blues» non seulement parce qu'elle utilise une gamme contenant des « blue notes », mais aussi parce qu'elle traite, sous une myriade de formes, des souffrances sociales et psychiques vécues par les Africains-Américains. En effet, le blues transmet et adapte l'importance philosophique du processus de dénomination propre aux peuples d'Afrique de l'Ouest. Chez les Dogons, les Yorubas et dans d'autres traditions culturelles ouest-africaines, le processus du *nommo* – c'est-à-dire la dénomination des choses, des forces et des manières de faire – est un moyen d'établir un contrôle magique sur les éléments ainsi nommés*. Dans le cas du blues, ce contrôle n'est pas magique mais esthétique. À travers cette musique, les menaces pressantes sont débusquées, sorties de l'expérience individuelle isolée et restructurées en tant que problèmes partagés par un groupe. C'est bien grâce à ce partage que ces menaces peuvent être traitées dans un contexte collectif et public.

---

* « Toute magie nomme la magie, l'incantation comme l'exorcisme, la bénédiction comme la malédiction. À travers le *nommo*, le mot, l'homme établit son contrôle sur les choses. "Au commencement était le Verbe (le mot), et le Verbe était en Dieu, et le Verbe était Dieu" est la première phrase de l'Évangile selon saint Jean. On dirait ici que le *nommo* et le *logos* vont dans le même sens. Mais la suite énonce : "Il (le mot) était au commencement en Dieu. Tout par lui a été fait, et sans lui rien n'a été fait de ce qui existe." Dans l'évangile le mot reste avec Dieu, l'homme ne peut qu'en témoigner et le clamer. Le *nommo* était aussi au commencement en Amma, ou Dieu. Mais comme tout être n'existe qu'à travers le mot, le *nommo* est également en *muntu* [l'être vivant]. Le *nommo* n'est pas au-dessus du monde terrestre. Si le *logos* ne prend chair qu'avec le Christ, le *nommo*, lui, devient "chair" partout. Selon l'Évangile, le *logos* a fait toutes les choses une fois pour toutes, elles ne peuvent plus être transformées. Le *nommo*, au contraire, ne cesse de créer et de procréer, il crée même des dieux. » JAHN Janheinz, *Muntu: The New African Culture*, Grove, New York, 1961, p. 132.

Dans le blues de Ma Rainey, et davantage encore dans celui de Bessie Smith, le problème de la violence masculine est clairement nommé. Leurs chansons tissent de nombreux modèles de critique et de résistance, qu'ils soient implicites ou explicites. Il manque, en revanche, une identification ou une analyse des forces sociales responsables de la propension des hommes noirs, et bien sûr des hommes en général, à infliger des violences à leurs partenaires féminines. Le blues fait cependant ce qu'il peut, dans les cadres que sa forme lui permet. C'est à un autre niveau qu'une analyse politique peut et doit être développée.

La musique de Ma Rainey et de Bessie Smith ne fait aucune allusion directe à l'agression sexuelle. Il est pourtant évident que les femmes de cette époque souffraient de tels abus, qu'ils viennent d'étrangers ou de connaissances. On peut émettre certaines hypothèses à ce sujet. Une d'entre elles est que le «viol» restait un aspect non admis et non formulé de la violence conjugale d'une part, et que le point de vue public sur le viol était strictement lié à la lutte contre les violences racistes d'autre part. La naissance du blues coïncide avec une étape spécifique du militantisme des femmes noires de la classe moyenne. Celui-ci visait le racisme blanc pour qui le viol était une forme de terreur offensive, ainsi que les employeurs blancs qui l'utilisaient comme moyen racialisé d'asseoir leur pouvoir sur leurs domestiques. Pour des militantes telles que Mary Church Terrell et Ida B. Wells, qui furent essentielles dans l'émergence du mouvement des clubs de femmes noires*, il y avait un lien entre le viol des femmes noires par des hommes blancs et les fausses accusations de viol par des hommes noirs, pour justifier la généralisation des lynchages durant cette période**. Les hommes

* GIDDINGS Paula, *When and Where I Enter: The Impact of Black Women on Race and Sex in America*, Morrow, New York, 1984. Voir chap. V et VI.

** WELLS Ida B., DUSTER Alfreda M. (dir.), *Crusade for Justice: The Autobiography of Ida B. Wells*, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1970.

noirs étaient généralement représentés comme des sauvages, des violeurs invétérés, prédisposés à souiller la pureté spirituelle et physique de la féminité blanche*. Il est possible que le discours sur les violences sexuelles fût à ce point marqué par l'omniprésence du racisme, qu'il n'était pas possible de nommer le viol entre Noirs. Notons que la difficulté et le retard de l'émergence d'une conscience collective sur le harcèlement, le viol et l'inceste dans la communauté noire sont par ailleurs révélateurs de la difficulté de reconnaître une oppression exercée par les opprimés**.

Une autre explication de l'absence d'allusions au viol dans le blues des femmes peut se trouver dans la nature intrinsèque de son message. Même quand ils sont désespérés, les personnages féminins qui peuplent ces chansons ne cadrent pas avec l'image typique de la victime. Les femmes indépendantes de la tradition du blues n'hésitent pas à sortir les armes face aux hommes qu'elles accusent de maltraitance. Elles brandissent fréquemment des rasoirs et des fusils, elles défient les hommes de franchir les limites qu'elles ont fixées. Si elles reconnaissent subir des violences physiques de la part de leurs amants, elles ne se perçoivent pas, ni ne se définissent elles-mêmes, comme impuissantes face à ces situations. Elles rendent les coups avec vigueur. Dans de nombreuses chansons, Ma Rainey et Bessie Smith rendent hommage aux femmes intrépides qui tentent de se venger quand leurs amants ont été infidèles. Dans *Black Mountain Blues* (« Le Blues de Black Mountain ») par exemple, Bessie Smith chante :

---

* Voir Paula Giddings pour une explication historique du mythe du violeur noir comme arme politique (*When and Where I Enter*, p. 27).

** Voir l'analyse d'Alice Walker sur l'attaque de *La Couleur pourpre* par des hommes noirs influents dans *The Same River Twice: Honoring the Difficult: A Meditation on Life, Spirit, Art, and the Making of the Film « The Color Purple » Ten Years Later*, Simon & Schuster, New York, 1996.

*Had a man in Black Mountain, sweetest man in town*
*Had a man in Black Mountain, the sweetest man in town*
*He met a city gal, and he throwed me down*

*I'm bound for Black Mountain, me and my razor and my gun*
*Lord, I'm bound for Black Mountain, me and my razor and my gun*
*I'm gonna shoot him if he stands still, and cut him if he run.*

J'avais un homme à Black Mountain, le plus charmant de la ville
J'avais un homme à Black Mountain, le plus charmant de la ville
Il a rencontré une fille de la ville et il m'a jetée

Je pars pour Black Mountain, moi, mon rasoir et mon fusil
Seigneur, je pars pour Black Mountain, moi, mon rasoir et mon fusil
Je vais lui tirer dessus s'il est en face de moi, et le découper s'il s'enfuit*.

Dans *Sinful Blues* (« Le Blues du péché ») de Smith, la rage d'une femme se transforme également en violence :

*I got my opinion and my man won't act right*
*So I'm gonna get hard on him right from this very night*
*Gonna get me a gun long as my right arm*
*Shoot that man because he done me wrong.*
*Lord, now I've got them sinful blues.*

J'ai mes propres idées et mon homme ne s'est pas bien comporté
Donc je vais lui tomber dessus dès cette nuit
Je vais trouver un fusil long comme mon bras droit

---

* SMITH Bessie, *Black Mountain Blues*, Columbia 14554-0, 22/06/1930. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

Lui tirer dessus parce qu'il m'a fait du mal
Seigneur, maintenant j'ai le blues du péché*.

Dans le *See See Rider Blues* (« Vois, vois, cavaleur** ») de Ma Rainey, la protagoniste qui vient d'apprendre que son homme avait une relation avec une autre femme affirme son intention de s'acheter un pistolet, de « tuer [son] homme et sauter dans le Cannonball*** ». Elle conclut : « s'il ne veut pas de moi, il n'aura personne d'autre ». Dans *Rough and Tumble Blues* (« Le Blues de la baston ») de Rainey, la protagoniste n'attaque pas l'homme, mais la femme qui a tenté de le séduire :

*I got rough and killed three women 'fore the police got the news*
*'Cause mama's on the warpath with those rough and tumble blues.*

Je suis devenue dure et j'ai tué trois femmes avant que la police ne le sache
Parce que *mama* est sur le sentier de la guerre avec ce blues de la baston****.

Dans *Sleep Talking Blues* (« Le blues de ce que tu dis en dormant »), la protagoniste menace de tuer son homme si celui-ci mentionne le nom d'une autre femme dans son sommeil. Celle de *Them's Graveyard Words* (« Le langage

* SMITH Bessie, *Sinful Blues*, Columbia 114052-0, 11/12/1924. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

** Ce titre, difficile à traduire, croise plusieurs références : See See Rider renvoie à C. C. Rider, nom d'un train ; *rider*, qui est un partenaire sexuel (et parfois aussi, mais ce n'est pas le cas ici, un patron ou un contremaître [NDT]).

*** RAINEY Gertrude « Ma », *See See Rider Blues*, Paramount 12252, 12/1925. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone MA702l, 1974. (Le Cannonball est un train express [NDT].)

**** RAINEY Gertrude « Ma », *Rough and Tumble Blues*, Paramount 12303, 1926. Ressorti sur *The Immortal Ma Rainey*, Milestone MLP-2001, 1966.

du cimetière ») de Smith, dont l'amant vient de reconnaître avoir une autre femme, elle lui répond avec le langage du cimetière :

*I done polished up my pistol, my razor's sharpened too*
*He'll think the world done fell on him when my dirty work is through.*

J'ai fini de nettoyer mon fusil, mon rasoir aussi est aiguisé
Il pensera que le monde entier lui sera tombé dessus quand j'aurais fini ma sale besogne*.

Dans certaines chansons, la femme va jusqu'à tuer son partenaire et se retrouve incarcérée ou condamnée à mort. Souvent elle tue par jalousie, mais parfois, comme dans *Cell Bound Blues* (« Le Blues de la cellule ») de Rainey, le meurtre est une autodéfense pour se protéger des coups de son homme**. Dans deux des chansons de Bessie Smith, *Sing Sing Prison Blues* (« Le blues de la prison de Sing Sing ») et *Send Me to the 'Lectric Chair* (« Envoyez-moi à la chaise électrique »), lorsque la protagoniste est amenée devant un tribunal, elle est prête à assumer les conséquences de ses actes. Dans la première par exemple, elle s'adresse ainsi au juge :

*You can send me up the river or send me to that mean old jail*
*You can send me up the river or send me to that mean old jail*
*I killed my man and I don't need no bail.*

Vous pouvez m'envoyer en prison ou me jeter dans cette vieille et terrible cellule

* SMITH Bessie, *Them's Graveyard Words*, Columbia 14209-D, 3/03/1927. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.
** RAINEY Gertrude «Ma», *Cell Bound Blues*, Paramount 12257, 1925. Ressorti sur *The Immortal Ma Rainey*, Milestone MLP-200 I, 1966.

Vous pouvez m'envoyer en prison ou me jeter dans cette vieille
et terrible cellule
J'ai tué mon homme et je n'ai pas besoin de caution*.

Dans *Send Me to the 'Lectric Chair*, la femme demande au juge de la condamner à mort. Elle n'est pas prête à passer le reste de ses jours en prison et accepte la peine qu'elle mérite pour avoir « tranché la gorge de son homme ». Les positions qu'adoptent ces personnages féminins ne laissent percevoir aucune trace de repentance pour avoir assassiné leurs amants. Toujours dans le même morceau, la femme décrit les détails de son crime sur un ton moqueur :

*I cut him with my barlow, I kicked him in the side*
*I stood there laughing over him while he wallowed 'round and died.*

Je l'ai planté avec mon surin, je lui ai mis des coups de pied
dans les côtes
Je suis restée là à rire au-dessus de lui pendant qu'il s'apitoyait
et mourait**.

"WILD WOMEN DON'T HAVE THE BLUES"

Ces femmes endurcies et bagarreuses ne sont pas simplement des incarnations féminines de l'agressivité masculine stéréotypée. Le blues des femmes ne peut pas être compris en faisant abstraction de son rôle de creuset d'une communauté affective s'appuyant sur la revendication de l'irréductible et absolue humanité du peuple noir – et en particulier des femmes

* SMITH Bessie, *Sing Sing Prison Blues*, Columbia 14051-D, 6/12/1924. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.
** SMITH Bessie, *Send Me to the 'Lectric Chair*, Columbia 14209-D, 3/03/1927. Ressorti sur *The Empress*, Columbia, CG 30818, 1972. (Un *barlow* est un grand couteau de poche à une seule lame.)

noires. À sa manière, la *blueswoman* refuse que lui soit imposée une infériorité basée sur le genre. Lorsqu'elle dessine les portraits blues de femmes dures, elle offre des protections psychiques, elle rejette et discrédite l'intériorisation routinière de la domination masculine. Dans *Hateful Blues* de Bessie Smith, la protagoniste s'adresse à un partenaire qui l'a délaissée. Si elle dit se sentir « bien bas », elle n'hésite pas à nous déclarer que « plus rien ne [l]'inquiète ». Bien qu'elle ait versé des larmes, elle se convainc d'arrêter : « je ne vais plus pleurer ». Avec une détermination de plus en plus marquée, elle annonce : « S'il peut supporter de me quitter, je peux supporter de le voir partir. » Puis, elle finit par entretenir des pensées de revanche violente :

*If I see him I'm gon' beat him, gan' kick and bite him, too*
*Conna take my weddin' butcher, gonna cut him two in two.*

Si je le vois, je le tabasse, j'lui donnerai des coups de pied et je le mordrai aussi
Je prendrai mon couteau de boucher, je le découperai morceau par morceau.

Cette femme bagarreuse, sexuellement consciente de son corps, est capable de menacer de façon crédible l'homme qui l'a maltraitée. Elle est bien prête à aller jusqu'au bout. En ce sens, elle s'inscrit dans la lignée idéologique de Harriet Tubman. On dit de cette dernière qu'elle déclarait aux fugitifs empruntant le *Underground Railroad* qu'aucun d'entre eux ne pouvait faire demi-tour. Soit ils la suivraient jusqu'au bout, soit elle les tuerait de ses propres mains. Cela était la seule façon de préserver le secret des parcours permettant la fuite des esclaves. Ainsi, les portraits de femmes dépeints par les premières *blueswomen* perpétuaient une tradition de la féminité spécifique aux Africaines-Américaines ; une tradition qui défiait sans conteste les conceptions dominantes de la féminité.

Il faut noter que les vies de nombre des *blueswomen* des années 1920 faisaient écho à celles des femmes intrépides immortalisées par leurs chansons. On sait par exemple que Bessie Smith fut victime de violences conjugales et qu'elle n'hésitait pas à lancer des menaces violentes aux hommes qui la trahissaient; menaces qu'elle mit parfois à exécution. Elle n'avait pas peur non plus d'affronter les incarnations de la terreur raciste blanche. Un soir de juillet 1927, des hommes du Ku Klux Klan, vêtus de leurs robes et leurs cagoules, perturbèrent un de ses spectacles en essayant de faire s'écrouler la tente sous laquelle elle se produisait. Quand Smith apprit la nouvelle, elle surgit hors du petit chapiteau et selon son biographe :

> Elle courut vers les intrus et se planta juste devant eux. Elle posa une main sur sa hanche et agita l'autre, le poing serré en direction des Klansmen. « Putain, qu'est-ce que vous croyez? » cria-t-elle, couvrant la musique de l'orchestre qui continuait à jouer. « Je fais sortir tout le monde de cette tente s'il le faut. Alors, vous ramassez vos draps et vous dégagez! » Les Klansmen, apparemment trop surpris pour réagir, se figèrent sur place, muets. Bessie leur hurla les pires insultes jusqu'à ce qu'ils fassent finalement demi-tour et disparaissent dans l'obscurité... Puis, elle remonta sur scène, comme si de rien n'était*.

Selon Daphne Duval Harrison, le blues des femmes des années 1920 « introduisit de nouveaux et différents modèles pour les femmes noires : plus affirmées, plus sexy, plus sexuellement conscientes, plus indépendantes, plus réalistes, plus complexes, plus vivantes ». La manière dont elle expose l'importance du blues dans la redéfinition de la compréhension qu'avaient d'elles-mêmes les femmes noires, mérite cette longue citation :

---

* ALBERTSON, *Bessie*, *op. cit.*, pp. 132-133.

Les textes et les concerts des *blueswomen* comme Ida Cox amenèrent de nouvelles significations dans la mesure où elles interprétaient et reformulaient l'expérience noire à partir de la perspective spécifique des femmes noires dans la société américaine. Elles vivaient dans un monde qui ne protégeait pas le caractère sacré de la féminité, propre à l'idéologie bourgeoise. Celle-ci ne protégeait de fait que les femmes blanches des classes moyennes et supérieures. Les femmes noires constataient et vivaient l'injustice : on leur retirait leurs emplois lorsque les femmes blanches refusaient de travailler avec elles, ou lorsque les hommes blancs, de retour de guerre, voulaient les récupérer. Elles mettaient l'accent, d'autre part, sur les souffrances liées aux abus sexuels, aux violences physiques et à l'abandon*.

On attendait des *blueswomen* qu'elles transgressent les normes définissant les comportements féminins orthodoxes. C'est bien pour cela qu'elles étaient adorées autant par les hommes que par les femmes de la classe laborieuse noire. Le *Wild Women Don't Have the Blues* (« Les Femmes sauvages** n'ont pas le blues ») de Ida Cox est devenu la plus célèbre évocation de la femme indépendante et anticonformiste. L'expression *wild women* est même pratiquement devenue le surnom des reines du blues :

*I've got a disposition and a way of my own*
*When my man starts kicking, I let him find another home*
*I get full of good liquor and walk the street all night*
*Go home and put my man out if he don't treat me right*
*Wild women don't worry, wild women don't have the blues*

* HARRISON, *Black Pearls, op. cit.*, pp. III et 64.

** Si *wild* signifie littéralement sauvage, le terme évoque aussi : en liberté, affranchie, entière, furieuse, violente. On gardera par la suite l'expression *wild woman* [NDT].

*You never get nothing by being an angel child*
*You'd better change your ways and get real wild*
*I want to tell you something, I wouldn't tell you no lie*
*Wild women are the only kind that really get by*
*'Cause wild women don't worry, wild women don't have the blues.*

J'ai mon caractère et ma propre manière de faire
Quand mon homme commence à taper, je le laisse trouver un autre foyer
Je suis pleine de bon alcool et je marche dans les rues la nuit
Je rentre et je mets mon homme dehors s'il ne me traite pas bien
Les femmes sauvages ne s'en font pas, les femmes sauvages n'ont pas le blues

Tu n'auras jamais rien en étant un ange, mon enfant
Tu ferais bien de changer tes manières et devenir vraiment sauvage
Je veux te dire quelque chose, et je ne vais pas te mentir
Les femmes sauvages sont les seules qui s'en sortent vraiment
Parce que les femmes sauvages ne s'en font pas, les femmes sauvages n'ont pas le blues*.

Dans *Easy Come, Easy Go Blues* (« Le Blues vite arrivé, vite parti »), Bessie Smith explore elle aussi la thématique de la *wild woman* – la femme qui rejette consciemment les valeurs dominantes, en particulier celles prescrivant la passivité dans leurs relations vis-à-vis des hommes. Dans cette chanson, la femme n'accepte pas de se laisser aller à la déprime à cause des mauvais traitements qu'elle a reçus. Un amour perdu ne mérite pas de mettre en jeu sa propre existence :

* Cox Ida, *Wild Women Don't Have the Blues*, Paramount 12228, 1924. Ressorti sur *Wild Women Don't Have the Blues*, Riverside RLP 9374, non daté.

*If my sweet man trifles, or if he don't*
*I'll get someone to love me anytime he won't.*

Que mon homme me maltraite, ou qu'il ne le fasse pas
Je trouverai quelqu'un pour m'aimer chaque fois qu'il ne le fait pas.

Elle conclut, affirmant sommairement une position pleine d'audace :

*This world owe me a plenty lovin', hear what I say*
*Believe me, I go out collectin' 'most every day*
*I'm overflowing with those easy come, easy go blues.*

Ce monde me doit plein d'amour, écoutez ce que j'ai à dire
Croyez-moi, je sors presque tous les jours pour aller en cueillir
Je déborde de ce blues vite arrivé, vite parti*.

Dans *Prove It on Me Blues* (« Prouve-le moi blues »), Gertrude Rainey évoque également une *wild woman* qui affirme son indépendance par rapport aux normes établies de la féminité en affichant effrontément son homosexualité. Le fait que Ma Rainey soit lesbienne n'était un secret ni pour ses collègues ni pour son public. La publicité annonçant la sortie de *Prove It on Me Blues* représentait la *blueswoman* portant un chapeau d'homme, une veste et une cravate, tentant de séduire deux femmes au coin d'une rue, sous le regard désapprobateur d'un policier. On peut citer ce passage :

*They said I do it, ain't nobody caught me*
*Sure got to prove it on me*

* SMITH Bessie, *Easy Come, Easy Go Blues*, Columbia 14005-D, 10/01/1924. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

*Went out last night with a crowd of my friends*
*They must've been women, 'cause I don't like no men*

*It's true I wear a collar and a tie*
*Make the wind blow all the while*
*'Cause they say I do it, ain't nobody caught me*
*They sure got to prove it on me*
*[...]*
*Wear my clothes just like a fan*
*Talk to the gals just like any old man*
*'Cause they say I do it, ain't nobody caught me*
*Sure got to prove it on me.*

Ils disent que je l'ai fait, personne ne m'a vu
Alors il faut me le prouver
Sortie hier soir avec une foule d'amies
Ça devait bien être des femmes, parce que je n'aime pas les hommes

C'est vrai que je porte un col et une cravate
Et ça envoie chaque fois une bourrasque
Parce qu'ils disent que je l'ai fait, personne ne m'a attrapée
Pour sûr ils doivent me le prouver
[...]
Je porte mes habits comme un amateur
Je parle aux filles comme n'importe quel homme
Parce qu'ils disent que je l'ai fait, personne ne m'a vu
Alors il faut me le prouver*.

Pour Sandra Lieb, cette chanson est « une déclaration puissante de désobéissance et d'amour-propre lesbien** ». *Prove It*

* RAINEY Gertrude «Ma», *Prove It on Me Blues*, Paramount 12668, 06/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone MA702l, 1974.
** LIEB, *Mother of the Blues, op. cit.*, p. 125.

*on Me Blues* est un précurseur du mouvement culturel lesbien des années 1970, qui commença par se cristalliser dans des chansons, jouées en public et enregistrées, d'affirmation de l'homosexualité féminine. En 1977, Teresa Trull enregistra d'ailleurs une reprise du morceau de Rainey dans un album intitulé *Lesbian Concentrate**. Pour sa part, Hazel Carby, a judicieusement fait remarquer que *Prove It on Me Blues*

> vacille entre l'activité cachée et subversive des femmes aimant les femmes [et] une déclaration publique d'homosexualité. Ces paroles expriment du mépris pour une société qui rejette les lesbiennes. [...] Dans le même temps, la chanson réhabilite l'homosexualité dans la mesure où la femme se permet de choisir d'elle-même et publiquement sa préférence sexuelle. [...]

Pour Carby, cette chanson « s'engage directement à définir les questions de préférences sexuelles comme une lutte oppositionnelle dans les relations sociales** ».

*Prove It on Me Blues* montre dans quelle mesure les *blueswomen* iconoclastes des années 1920 furent les pionnières de mouvements historiques ultérieurs. Le message de cette chanson suggère également que l'homophobie de la communauté noire n'empêchait pas les *blueswomen* de défier les conceptions stéréotypées concernant la vie des femmes. Elles ne se laissaient pas murer dans le silence imposé par la pensée dominante.

La chanson *Bad Girl Blues* (« Le Blues de la mauvaise fille ») de Memphis Willie B. Borum est une illustration du traitement de l'homosexualité féminine par les *bluesmen*. Or, ses paroles ne font preuve d'aucune condamnation morale :

---

* *Lesbian Concentrate: A Lesbianthology of Songs and Poems*, Olivia Records MU 29729, 1977.

** CARBY, « It Just Be's Dat Way Sometime: The Sexual Politics of Women's Blues », art. cit., p. 18.

*Women loving each other, man, they don't think about no man*
*Women loving each other and they don't think about no man*
*They ain't playing no secret no more, these women playing it a wide open hand.*

Les femmes qui s'aiment entre elles, *man*, elles ne pensent pas aux hommes
Les femmes qui s'aiment entre elles et elles ne pensent pas aux hommes
Ce n'est plus un secret, ces femmes la jouent à découvert*.

Dans *Sissy Blues* (« Tapette Blues »), Ma Rainey évoque l'homosexualité masculine dans la communauté noire sans jugement moral. Comme c'est généralement le cas dans le blues, le sujet est tout simplement nommé :

*I dreamed last night I was far from harm*
*Woke up and found my man in a sissy's arms*
*[...]*
*My man's got a sissy, his name is Miss Kate*
*He shook that thing like jelly on a plate*
*[...]*
*Now all the people ask me why I'm all alone*
*A sissy shook that thing and took my man from home.*

J'ai rêvé la nuit dernière que j'étais hors de danger
Je me suis réveillée et j'ai trouvé mon homme dans les bras d'un *sissy*
[...]
Mon homme a un *sissy*, son nom est Miss Kate
Il secouait ce truc comme de la gelée sur une assiette
[...]

* Voir le texte de Memphis Willie B. Borum, *Bad Girl Blues*, dans SACKHEIM Eric (dir.), *The Blues Line*, Schirmer, New York, 1968, p. 288.

Maintenant, tout le monde me demande pourquoi je suis seule
Un *sissy* a secoué son truc et a pris mon homme*.

Les morceaux enregistrés par Gertrude Rainey et Bessie Smith offrent un aperçu privilégié des perceptions de l'amour et de la sexualité propres aux communautés noires américaines dans la période post-esclavagiste. Ces deux femmes incarnaient des modèles pour des milliers de leurs sœurs anonymes, à qui elles livraient des messages défiant la domination masculine culturellement admise. Les *blueswomen* contestaient ouvertement les politiques de genre implicites aux représentations sociales traditionnelles du mariage et des relations amoureuses hétérosexuelles. S'intégrant à la tradition blues du réalisme cru, elles refusaient de romantiser ces relations. Au contraire, elles exposaient les stéréotypes qui leur sont attachés, ainsi que leurs contradictions. Ce faisant, elles redéfinissaient la « place » des femmes. Elles forgèrent et immortalisèrent des images de femmes fortes, résistantes et indépendantes, qui ne craignaient ni leur vulnérabilité, ni de défendre leur droit à être respectées en tant qu'êtres humains à part entière.

* RAINEY Gertrude « Ma », *Sissy Blues*, Paramount 12384, 1928. Ressorti sur *Oh My Babe Blues*, Biograph BLP-12011, non daté.

CHAPITRE II

# *Mama's Got the Blues*

## RIVALES, PETITES AMIES ET CONSEILLÈRES

* * *

*Trust no man, trust no man, no further than your eyes can see*
*I said, trust no man, no further than your eyes can see*
*He'll tell you that he loves you and swear it is true*
*The very next minute he'll turn his back on you*
*Ah, trust no man, no further than your eyes can see.*
TRUST NO MAN

Ne crois aucun homme, pas au-delà
de ce que tes yeux voient
J'ai dit, ne crois aucun homme, pas plus loin
que ce que tes yeux peuvent voir
Il te dira qu'il t'aime et te jurera que c'est vrai
La minute d'après, il sera déjà parti
Ah, ne crois aucun homme, pas plus loin
que ce que tes yeux peuvent voir
*TRUST NO MAN** *(« Ne crois aucun homme »)*

Le blues classique est un élément important dans l'élaboration de la conscience sociale de la classe laborieuse noire. Les chansons de Gertrude Rainey et Bessie Smith sont un prélude historique annonçant la contestation sociale à venir. Elles préfiguraient également un type de revendications refusant de privilégier le racisme sur le sexisme, ou l'espace public sur le privé comme espace principal d'exercice du pouvoir. À l'époque, les organisations de femmes noires

* RAINEY Gertrude «Ma», *Trust No Man*, Paramount 12395, 08/1926. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone MA702l, 1974.

issues de la classe moyenne étaient marquées par des *a priori* idéologiques, étrangers au blues des femmes. Ainsi, cette musique pouvait lancer des défis plus audacieux et directs à la domination masculine. Je pense qu'il est essentiel de comprendre le blues des femmes comme étant une émanation de la classe laborieuse qui anticipait la politisation de ce qui relève du « personnel » à travers une dynamique de « prise de conscience ». Un phénomène qu'on associe généralement aux mouvements de femmes de ces trente dernières années.

Les études portant sur les dimensions féministes du militantisme historique des femmes africaines-américaines tendent à se concentrer sur des organisations et des individus solidement ancrés dans la classe moyenne noire qui se développait alors. Paula Giddings montre que si les objectifs du mouvement des clubs de femmes noires* étaient fondamentalement antiracistes, celui-ci partageait néanmoins certaines hypothèses de classe avec le mouvement des femmes blanches qu'il critiquait :

> « Les mouvements des clubs de femmes noires et blanches avaient de nombreux points communs. [...] Les membres de ces deux organisations étaient principalement des femmes issues de la classe moyenne, marquées par l'éthique protestante. Aucun de ces deux groupes ne remettait en question la supériorité des valeurs de leur classe sociale ou de leur mode de vie, aucun n'idéalisait les masses pauvres et non éduquées en leur attribuant une qualité morale intrinsèque. L'éducation et le progrès matériel étaient des valeurs que partageaient ces femmes blanches et noires. Toutes deux croyaient également en l'importance du foyer et de l'influence morale que la femme devait y exercer. Pour elles, la famille était un microcosme et une pierre angulaire de la société**. »

* Mouvement issu principalement de l'émergente classe moyenne noire à la fin du XIX^e^ siècle [NDT].

** GIDDINGS Paula, *When and Where I Enter*, *op.cit.*, p. 95.

Quand la National Association of Colored Women [NACW, Association nationale des femmes de couleur] fut créée en 1896, elle adopta comme devise *Lifting as We Climb* (« Élever pendant que nous grimpons »). Ce slogan demandait aux femmes africaines-américaines de reconnaître à quel point les perceptions racistes de la culture dominante les assimilaient aux Noires les plus pauvres, les moins éduquées, les plus dépravées. Mary Church Terrell décrivait ce croisement des classes sociales comme une volonté de « se rapprocher le plus possible des masses féminines, à travers lesquelles les femmes de notre peuple sont toujours jugées ». Elle ajoutait, de manière encore plus explicite, que « notre survie exige que les femmes noires éduquées aillent parmi les plus basses, viles et illettrées d'entre nous, auxquelles elles sont attachées par les liens de la race et du sexe, pour les reconquérir* ». Cette position, parfaitement respectable, permit l'élaboration d'une tradition spécifique de militantisme progressiste chez une certaine catégorie sociale de femmes noires, de la NACW au National Council of Negro Women [NCNW, Conseil national des femmes noires]. Mais cela était et reste éminemment problématique dans la mesure où les femmes de la classe moyenne y incarnaient un modèle que les sœurs les plus pauvres étaient encouragées à atteindre.

Une des préoccupations centrales du mouvement des clubs de femmes noires était de « défendre notre nom » face aux accusations habituelles d'immoralité et de promiscuité sexuelle**. Les représentations de l'infériorité des Noirs

---

* CHURCH TERRELL Mary, « What Role Is the Educated Negro Woman to Play in the Uplifting of Her Race? » cité dans GIDDINGS, *ibid.*, p. 98.

** Une thématique formulée pour la première fois par le mouvement des clubs de femmes noires, à l'occasion d'un discours de Fannie Barrier Williams, lors d'un rassemblement international de femmes tenu lors de l'Exposition internationale de Chicago en 1893 [World's Columbian Exposition] : « Je regrette d'avoir à parler du progrès moral de nos femmes, mais la moralité de nos foyers a été si violemment critiquée que nous nous retrouvons contraintes à devoir défendre notre nom. [...] J'apprécie comme il se doit toutes les références

émanant de la culture dominante étaient nourries par la racialisation d'une hypersexualité (mythe du violeur noir, prétexte à tant de lynchages). Il est difficile d'imaginer que des femmes comme Fannie Barrier Williams, Ida B. Wells et Mary Church Terrell auraient été si politiquement efficaces si elles n'avaient pas revendiqué la pureté sexuelle de leurs sœurs. Mais en défendant cette image d'intégrité, elles dénigraient presque entièrement l'instrumentalisation consciente de la sexualité. Comme je l'ai souligné dans le chapitre précédent, la sexualité était un des rares domaines où les masses africaines-américaines féminines pouvaient exercer leur autonomie, distinguant ainsi de manière tangible leur statut contemporain de celui de l'esclave. Minorer les prérogatives sexuelles revenait, dans une large mesure, à dénier la liberté des femmes noires de la classe laborieuse.

Les femmes dont Gertrude Rainey et Bessie Smith chantent les histoires sont précisément celles que les militantes des clubs pensaient devoir éduquer et sauver. Pourtant, les femmes de la classe moyenne n'étaient pas seules à être engagées dans la construction d'une communauté consciente d'elle-même. Je veux donc insister sur le fait que le blues des femmes ouvrait un espace culturel permettant cette élaboration communautaire parmi les femmes noires de la classe laborieuse; espace dont les concepts contraignants et bourgeois de pureté sexuelle et de « vraie féminité » étaient exclus.

---

offensives à l'esclavage américain, il est inévitable d'imputer à ce système toutes les imperfections morales qui souillent le caractère des Américaines de couleur. Le pouvoir de l'esclavage reposait sur un déni de toutes les qualités humaines des esclaves. Le code de l'esclavage ne reconnaissait qu'une distinction animale entre hommes et femmes et ignorait impitoyablement les statuts sociaux différents des deux sexes. C'est un miracle que deux siècles d'une telle déshumanisation n'aient pas anéanti tout instinct moral parmi nous. » *The Present Status and Intellectual Progress of Colored Women* (Chicago, 1893), cité par FLEXNER Eleanor, *Century of Struggle: The Woman's Rights Movement in the United States*, Atheneum, New York, 1974, pp. 187-188.

Au lendemain de la Première Guerre mondiale, de nombreux Noirs quittèrent le Sud ou les zones rurales pour rejoindre les grandes villes, d'abord celles du Sud, découvrant de nouveaux marchés du travail. Au même moment, une culture musicale spécifiquement post-esclavagiste se répandait largement, accélérant et complexifiant le développement d'une conscience de classe spécifique. Pourtant, les musicologues spécialistes du blues ne s'intéressent que rarement aux implications idéologiques de cette musique. Quant aux historiens travaillant sur l'histoire noire américaine récente, ils s'intéressent assez peu au blues. Dans les rares travaux cherchant des signes de l'élaboration d'une conscience culturelle noire dans l'histoire du blues, le parti pris masculiniste mène presque invariablement à un manque de réflexion sérieuse sur la démarche des musiciennes et sur la réception féminine de leur œuvre. Par conséquent, le rôle central joué par les femmes, autant dans le blues que dans l'histoire de la conscience culturelle africaine-américaine, est en général ignoré.

L'histoire du blues des femmes a peut-être été si facilement évacuée en raison de la récurrence de ses thématiques : les amants et la multitude de problèmes posés par les relations hétérosexuelles, accentués par la sexualité autonome des femmes. Comme j'ai tenté de le montrer, ces thématiques amoureuses ont des implications sociales complexes. De plus, on ignore souvent le fait que ces chansons permettent de percevoir le poids du contexte dans lequel vivaient les femmes de la classe laborieuse noire. Elles reflètent en effet les enjeux de l'époque et la manière dont elles interagissaient entre elles. Les paroles du blues présentent généralement ces relations intra-genres comme antagonistes, comme des négociations entre concurrentes et rivales. Mais d'autres chansons soulignent l'amitié, la sororité, l'amour et la solidarité entre les femmes. Cet éventail

de thématiques va de *Prove It on Me Blues** de Ma Rainey, ainsi que d'autres chansons de l'époque célébrant l'amour homosexuel, à des morceaux tels que *A Good Man is Hard to Find* (« Un homme bien est dur à trouver ») prodiguant des conseils aux femmes quant aux relations hétérosexuelles**.

La récurrence des thèmes de l'amour et de la sexualité dans le blues des femmes montre à quel point ces deux dimensions étaient, au lendemain de l'abolition de l'esclavage, des preuves physiques et spirituelles – esthétiques dans le cas du blues – de la liberté. Prises dans cette même perspective, la rivalité et la compétition amoureuses peuvent être perçues comme les marqueurs historiques de la construction de l'individualité noire au sein de la classe laborieuse. Bien évidemment, les rivalités sexuelles existaient également dans la classe moyenne noire émergente, mais les restrictions idéologiques exigeaient de ces femmes-là qu'elles gardent le silence, ou bien qu'elles évoquent « proprement » de tels sujets.

Comme le laisse entendre la musique des esclaves, les conditions de survie physique et spirituelle pendant l'esclavage (tout comme la survie des cultures africaines ancestrales réimplantées) impliquaient la subordination de l'individu à la communauté. Si l'abolition de l'esclavage n'a pas apporté les libertés économique et politique espérées, elle a créé un contexte permettant de nouvelles relations interpersonnelles entre Noirs et, partant, une nouvelle valorisation de l'individu en général. Les hommes et les femmes africains-américains purent alors se définir individuellement non seulement comme soudés au sein d'une communauté, mais aussi comme différents les uns des autres, voire en conflit entre eux. Pour ces hommes et femmes de la

* RAINEY Gertrude « Ma », *Prove It on Me Blues*, Paramount 12668, 06/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

** SMITH Bessie, *A Good Man Is Hard to Find*, Columbia 14250-0, 27/09/1927. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818,1972.

classe laborieuse, le blues autorisait et fournissait des représentations culturelles de cette nouvelle individualité.

Les portraits blues de ces femmes en compétition autour d'un partenaire sexuel représentaient des femmes de la classe laborieuse en état d'exercer des choix libres en termes de relations amoureuses ; des personnes « dépravées » pour des militantes comme Mary Church Terrell. Cela n'évacue d'aucune manière les aspects problématiques des chansons centrées sur les jalousies et rivalités féminines, dégénérant parfois violemment. Au contraire, tandis que les représentations de l'indépendance sexuelle féminine jouaient sans aucun doute un rôle progressiste encourageant la confiance en soi et l'autonomie, elles légitimaient dans le même temps une tradition de réelle violence, parfois meurtrière, entre femmes noires. Alors que les Africaines-Américaines s'inscrivaient dans le continuum d'une indépendance féminine, elles revendiquaient également, de manière souvent exagérée, des comportements féminins sexistes. Ce caractère paradoxal est loin d'être sans conséquence, je m'arrêterai plus loin sur ces contradictions, mais je veux insister pour le moment sur l'importance du blues des femmes comme espace d'élaboration indépendante, ainsi que d'affirmation, d'une subjectivité et d'une communauté spécifiques aux femmes noires de la classe laborieuse. À travers le blues, les Africaines-Américaines – qu'elles soient artistes ou auditrices – pouvaient créer de manière autonome le modèle d'une féminité propre à une classe sociale. Celui-ci était en partie construit sur la mémoire collective issue de la situation des femmes esclaves. Mais plus important, cela révèle que les hommes et les femmes noirs, le public du blues, pouvaient répondre à leurs nouvelles conditions de vie avec des conceptions du genre et de la sexualité qui étaient, dans une certaine mesure, indépendantes du culte de la « vraie féminité » entretenu par la classe moyenne. En ce sens,

comme Hazel Carby l'a montré, le blues était un espace privilégié dans lequel les femmes étaient libres de s'affirmer elles-mêmes publiquement en tant qu'êtres sexués.

À commencer par l'essai de W.E.B. Du Bois *Darkwater*, de nombreux travaux ont souligné à quel point la relative indépendance économique des femmes noires impliquait des modèles différents de conscience féminine, soulignant la force, la résistance et l'autonomie*. Toutefois, de tels arguments supposent souvent un lien strictement causal entre les conditions économiques de l'esclavage et une conscience de genre, privilégiant l'indépendance, parmi les femmes noires de la classe laborieuse**. En effet, l'esclavage faisait porter les mêmes responsabilités aux hommes qu'aux femmes en termes de production et de travail. Mais je veux pour ma part souligner que le blues des femmes était un medium culturel important pour cette conscience de genre, qui transformait la mémoire collective de l'esclavage en y intégrant une nouvelle conception sociale de l'amour et de la sexualité. Le blues ouvrait un espace où les femmes pouvaient s'exprimer par elles-mêmes et de manières inédites ; un espace dans lequel elles adhéraient parfois à l'idéologie dominante de la classe moyenne, mais aussi s'en écarter.

Je commencerai par relater les expressions les plus complexes d'indépendance et d'affirmation féminine, dans lesquelles la conscience de la force féminine vient se mêler au thème de la rivalité amoureuse. *Rough and Tumble Blues*, composé et enregistré par Ma Rainey, met en scène une femme puissante, combattante et bagarreuse, qui vante son pouvoir et son indépendance. Ses vantardises s'adressent directement à des femmes – Mama Tree Top et Miss Shorty Toad – qui

* Du Bois W. E. B., *Darkwater: Voices from Within the Veil*, Harcourt, Brace & Howe, New York, 1920. Sur les implications épistémologiques de ce propos, voir Hill Collins Patricia, *Black Feminist Thought, op. cit.*

** Voir Davis Angela Y. , *Femmes, race et classe, op. cit.*, chapitre I.

surveillent leur homme. Son pouvoir s'appuie notamment sur sa capacité à entretenir financièrement son homme, ce qu'elle prouve en clamant lui avoir acheté une « très belle veste ». Mais le dernier vers de la chanson proclame également :

*I got rough and killed three women 'fore the police got the news*
*I got rough and killed three women 'fore police got the news*
*'Cause mama's on the warpath with those rough and tumble blues.*

Je suis devenue dure et j'ai tué trois femmes avant que la police ne le sache
Je suis devenue dure et j'ai tué trois femmes avant que la police ne le sache
Parce que *mama* est sur le sentier de la guerre avec ce blues de la baston*.

Une chanson équivalente, *Wringing and Twisting Blues* (« Le Blues qui tord et retourne »), composée par Paul Carter et également enregistrée par Rainey, expose le souhait de la protagoniste. Elle veut empoisonner la femme pour laquelle son amant l'a quittée :

*But if I know that woman that caused my heart to moan*
*I'd cook a special dinner, invite her to my home*
*[...]*
*If she eats what's on my table, she will be graveyard bound*
*I'll be right there to tell her, when they put her in the ground*
*"You're the cause of me having those wringin' and a-twistin' blues."*

Mais si je connaissais cette femme qui fait gémir mon cœur
Je lui cuisinerais un dîner spécial, je l'inviterais chez moi

* RAINEY Gertrude « Ma », *Rough and Tumble Blues*, Paramount 112311, 1926. Ressorti sur *The Immortal Ma Rainey*, Milestone MLP-2001, 1966.

[...]
Si elle mange ce qui est sur ma table, elle sera condamnée au cimetière
Je serai là pour lui dire, quand ils la mettront en terre
« C'est à cause de toi que j'ai ce blues qui tord et retourne*. »

Il existe des images comparables de violence féminine envers d'autres femmes dans les chansons de Bessie Smith :

*But if I find that gal*
*That tried to steal my pal*
*I'll get her told, just you wait and see.*

Mais si je trouve cette fille
Qui a essayé de me voler mon petit ami
Je lui ferai dire, attends un peu pour voir**.

Ou dans des termes plus agressifs :

*St. Louis gal, I'm gonna handle you, I said manhandle you*
*Your life won't be worth a dime*
*You stole my pal, St. Louis gal*
*I'm goin' a-huntin', root-dooti-doot*
*You know just what I'm gonna shoot*
*You stole my pal, St. Louis gal.*

---

* RAINEY Gertrude « Ma », *Wringing and Twisting Blues*, Paramount 12338, 12/1925. Ressorti sur *The Immortal Ma Rainey*, Milestone MLP-200 1, 1966. Les poisons sont également mentionnés dans les paroles : « *I had some green cucumbers, some halfdone tripe and greens / Some buttermilk and codfish, some sour kidney beans.* » Ces images de la culture culinaire noire reflètent des mythes – et des réalités – sur la nourriture dangereuse : le concombre pas mûr, le porc cru, le lait et le poisson (considéré comme un mélange mortel), les haricots avariés.

** SMITH Bessie, *Any Woman's Blues*, Columbia BOOI-D, 16/10/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

Toi, la fille de St. Louis, je vais t'attraper, j'ai dit que j'allais te maltraiter
Ta vie ne vaudra plus un centime
Tu as volé mon petit ami, fille de St. Louis
Je pars en chasse, root-dooti-doot
Et tu sais bien sur quoi je vais tirer
Tu as volé mon pote, fille de St. Louis*.

Il convient de ne pas prendre au premier degré ces représentations de la jalousie et de la violence. En revanche, il faut garder à l'esprit les discours actuels de racialisation de la violence qui mélangent la réalité de la violence avec ses représentations. Les critiques du gangsta rap, par exemple, soutiennent qu'il y aurait une relation simple et mécanique entre les représentations culturelles et la réalité matérielle. Évidemment les assassinats des rappeurs Tupac Shakur et Biggie Smalls à six mois d'intervalle, fin 1996 et début 1997, tendent à confirmer une telle lecture. Mais en ce qui concerne le rôle de la violence dans les œuvres de Rainey et Smith, je soutiens que ces paroles donnent en fait un aperçu d'une forme de construction communautaire propre aux femmes de la classe laborieuse qui, plutôt que de prôner la violence, proclame la complexité des femmes en refusant de dénier ou minorer les antagonismes féminins. La jalousie et la rivalité, traitées de manière si ouverte dans le blues, caractérisaient probablement aussi les relations entre femmes noires de la classe moyenne. Or le fait que ces antagonismes n'aient été ni nommés ni reconnus a forcément eu d'importantes conséquences politiques, dont on ne peut se risquer à imaginer l'ampleur aujourd'hui.

La jalousie et la rivalité, prises en tant qu'attitudes des personnages féminins du blues envers les autres femmes,

* SMITH Bessie, *St. Louis Gal*, Columbia 13005-D, 24/09/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

n'explosent pas nécessairement en violence réelle ou imaginée comme dans les chansons citées plus haut. Souvent, comme dans *Empty Bed Blues* (« Le Blues du lit vide »), ce n'est qu'une simple suspicion qui est exprimée :

*Lord, he's got that sweet somethin', and I told my gal friend Lou*
*He's got that sweet somethin', and I told my gal friend Lou*
*From the way she's ravin', she must have gone and tried it too.*

Seigneur, il a ce doux quelque chose, et je l'ai dit à mon amie Lou
Il a ce doux quelque chose, et je l'ai dit à mon amie Lou
À la manière dont elle délire, elle a dû l'essayer elle aussi.

Quant à *Empty Bed Blues, Part II*, elle se termine sur un conseil adressé aux autres femmes :

*When you get good lovin', never go and spread the news*
*Yeah, it will double cross you and leave you with them empty bed blues.*

Quand tu reçois du bon amour, ne va pas le raconter à tout-va
Ouais, ça te créera des embrouilles et te laissera avec le blues du lit vide*.

De la même manière, *He's Got Me Goin'* (« Il m'excite »), chanson pleine d'images érotiques, met en scène une femme à tel point obnubilée par son amant, qu'elle redoute que d'autres femmes entendent parler de lui et tentent d'attirer son attention :

*'Fraid to advertise my man, simply scared to death*
*These gals'll hear about him and try him for they self.*

* SMITH Bessie, *Empty Bed Blues*, Columbia 14312-D, 20/03/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

Peur de vanter mon homme, tout simplement morte de peur
Ces filles vont entendre parler de lui et l'essayer pour elles-mêmes*.

Cependant, la jalousie absolue n'est pas la posture qu'adoptent systématiquement les blues ayant trait à la jalousie. Le blues ne reste en effet jamais axé autour d'une seule perspective. On observe plutôt que plusieurs chansons, parfois la même, peuvent explorer une même expérience de différents points de vue. Cette caractéristique du blues, l'incorporation de plusieurs points de vue et dimensions, peut être interprétée comme une trace des élaborations philosophiques et des stratégies de représentations ouest-africaines. Derrière la simplicité et la franchise apparentes du blues, des conceptions complexes peuvent toujours y être débusquées; celles-ci reflètent la complexité selon laquelle la réalité est perçue. Cela montre une fois de plus que le blues s'inscrit dans un continuum culturel africain**.

Certaines chansons mettent en scène une femme succombant à la jalousie. Dans d'autres, elle est simplement nommée et reconnue, voire célébrée, en tant que sujet important et thématique puissante du blues. Mais d'autres titres expriment une critique de la jalousie, évoquant son caractère potentiellement destructeur. Ces trois attitudes sont présentes dans l'œuvre de Gertrude Rainey. Dans *Sleep Talking Blues*, par exemple, la protagoniste prévient son homme qu'il devrait faire bien attention à ne pas prononcer le nom d'une autre femme dans son sommeil :

*When you talk in your sleep, be sure your mama's not awake*
*When you talk in your sleep, be sure your mama's not awake*

* SMITH Bessie, *He's Got Me Goin'*, Columbia 14464-D, 20/08/1929. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126,1972.

** Cela évoque également, en aparté, d'autres pistes de réflexion sur le modernisme dans la culture africaine-américaine, en particulier les similitudes entre les techniques employées par le cubisme dans les arts visuels et les multiples perspectives adoptées par le blues. Voir BAKER Houston, *Modernism and the Harlem Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago et Londres, 1987.

*You call another woman's name, you'll think you wake up in a earthquake.*

Quand tu parles en dormant, sois bien sûr que ta *mama* n'est pas réveillée
Quand tu parles en dormant, sois bien sûr que ta *mama* n'est pas réveillée
Dis le nom d'une autre femme, t'auras l'impression de te réveiller dans un tremblement de terre*.

Dans *Jealous Hearted Blues* (« Le Blues du cœur jaloux »), écrite par Lovie Austin, le terme de jalousie revient sans arrêt, tant la femme jalouse reconnaît à quel point cette émotion l'a emportée. Le refrain suivant par exemple est répété quatre fois :

*Yes I'm jealous, jealous, jealous hearted me*
*Lord, I'm just jealous, jealous as I can be.*

Oui je suis jalouse, jalouse, que mon cœur est jaloux
Seigneur, je suis simplement jalouse, jalouse au possible.

Bien sûr, la protagoniste déborde tellement de jalousie qu'elle annonce prendre la mesure suivante :

*Gonna buy me a bulldog to watch him while I sleep*
*To keep my man from making his midnight creep.*

Je vais m'acheter un bulldog pour le surveiller pendant qu'il dort
Pour empêcher mon homme de jouer sa canaille nocturne**.

* RAINEY Gertrude « Ma », *Sleep Talking Blues*, Paramount 12760, 09/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.
** RAINEY Gertrude « Ma », *Jealous Hearted Blues*, Paramount 12252, 12/1925. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

Finalement, dans *Jealousy Blues* (« Le Blues de la jalousie »), une posture analytique et implicitement critique est adoptée. Cette chanson se concentre sur les effets potentiellement catastrophiques de la jalousie dans les relations, et sur le bien-être psychologique individuel, mais détaille aussi sa violence et ses conséquences matérielles :

*If all the world is evil, all the world is evil, oh jealousy is the worst of all*
*It'll make you mad and lonely, your sweet love will feel so pale*
*It'll steal your loving daddy, have many folks in jail.*

Si le monde entier est mauvais, le monde entier est mauvais, oh la jalousie est pire que tout
Elle te rendra folle et solitaire, ton doux amour deviendra si fade
Elle volera ton *daddy* chéri, elle a envoyé beaucoup de gens en prison*.

L'évocation la plus complexe de la jalousie réside dans *My Man Blues* (« Le Blues de mon homme »), un morceau écrit par Bessie Smith et interprété en duo avec Clara Smith. Cette dernière était alors connue pour être la plus grande rivale musicale de Bessie. La chanson met en scène deux femmes en compétition pour un homme, chacune affirmant qu'il lui appartient. Des échos puissants résonnent dans ce titre : la compétition qui existait réellement entre les deux chanteuses, la rivalité entre femmes en général et une réconciliation troublante mais sans équivoque.

*Bessie: Clara, who was that man I saw you with the other day?*
*Clara: Bessie, that was my smooth black daddy that we call Charlie Gray.*

* RAINEY Gertrude «Ma», *Jealousy Blues*, Paramount 12364, 03/1926. Ressorti sur *Oh My Babe Blues*, Biograph BLP-12011, non daté.

*Bessie: Don't you know that's my man? Yes, that's a fact.*
*Clara: I ain't seen your name printed up and down his back.*
*Bessie: You better let him be.*
*Clara: What, old gal? Because you ain't talkin' to me.*
*Bessie: That's my man, I want him for my own.*
*Clara: [Spoken] No! No! [Sung] He's my sweet daddy.*
*You'd better leave that man alone.*
*Bessie: See that suit he got on? I bought it last week.*
*Clara: I been buyin' his clothes for five years, for that is my black sheik.*
*[CHARLIE WHISTLES]*
*[SPOKEN]*
*Bessie: Is that you, honey?*
*Charlie: 'Tain't nobody but who's back there?*
*Clara: It sounds like Charlie.*
*Bessie: It is my man, sweet papa Charlie Gray.*
*Clara: Your man? How do you git that way?*
*Bessie: Now, look here, honey. I been had that man for sumpteen years.*
*Clara: Child, don't you know I'll turn your damper down?*
*Bessie: Yes, Clara, and I'll cut you every way but loose!*
*Clara: Well, you might as well be get it fixed.*
*Bessie: Well, then.*
*[SUNG]*
*Bessie: I guess we got to have him on cooperation plan.*
*I guess we got to have him on cooperation plan.*
*[SPOKEN]*
*Clara: Bessie!*
*Bessie: Clara!*
*[SUNG]*
*Both: Ain't nothin' different 'bout all those other two-time men.*
*[SPOKEN]*
*Bessie: How 'bout it?*
*Clara: Suits me.*

*Bessie: Suits me too.*
*Clara: Well, then.*

Bessie : Clara, qui était cet homme avec qui je t'ai vue l'autre jour?
Clara : Bessie, c'était mon doux *daddy* noir qu'on appelle Charlie Gray.
Bessie : Tu ne sais pas que c'est mon homme? Oui, c'est un fait.
Clara : Je n'ai pas vu ton nom imprimé sur son dos.
Bessie : Tu ferais mieux de le laisser.
Clara : Quoi, la vieille? C'est à moi que tu parles?
Bessie : C'est mon homme, je le veux pour moi seule.
Clara : [Parlé] Non! Non! [Chanté] Il est mon doux *daddy*. Tu ferais bien de le laisser tranquille.
Bessie : Tu vois la veste qu'il porte? C'est moi qui lui ai achetée la semaine dernière.
Clara : Je lui achète ses habits depuis cinq ans, c'est pour ça qu'il est mon cheikh noir.
[Charlie siffle]
[Parlé]
Bessie : C'est toi chéri?
Charlie : Ce n'est personne d'autre, mais, qui est là?
Clara : C'est la voix de Charlie.
Bessie : C'est mon homme, le doux *daddy* Charlie Gray.
Clara : Ton homme? D'où tu sors ça?
Bessie : Regarde-moi bien maintenant chérie. J'ai cet homme depuis des années.
Clara : Mon enfant, tu sais que je vais te fermer ton clapet?
Bessie : Oui, Clara, et je ne vais pas que te couper la parole!
Clara : Bien, tu risques de l'être aussi.
Bessie : Bien, allons-y.
[Chanté]
Bessie : Je pense qu'on va devoir coopérer, je pense qu'on va devoir coopérer.

[Parlé]
Clara : Bessie !
Bessie : Clara !
[Chanté]
Toutes les deux : Ce n'est pas différent de tous ces autres hommes qui mènent une double vie.
[Spoken]
Bessie : Qu'est-ce que t'en penses ?
Clara : Ça me va.
Bessie : Ça me va aussi.
Clara : Très bien alors*.

Pour Edward Brooks, cette chanson humoristique est « un document fascinant qui dément les doutes de certains spécialistes concernant la suprématie de Bessie Smith sur sa plus proche rivale** ». En effet, au regard des paroles, les deux femmes sont manifestement à égalité dans cette compétition autour d'un même homme. Le fait que la rivalité soit présentée ici en des termes largement comiques encourage le public à adopter une lecture critique concernant l'attitude de ces femmes. Mais le plus frappant dans cette chanson est sa résolution : les deux femmes se mettent d'accord pour se partager l'homme autour duquel elles ont mené leur joute verbale. Bessie dit à Clara : « je pense qu'on va devoir coopérer ». Cette suggestion laisse entendre qu'il est bien futile de se laisser emporter par des sentiments de jalousie qui ne peuvent que les opposer l'une à l'autre. À ce moment de la chanson, l'homme n'est plus au centre de l'histoire, les deux femmes expriment leur reconnaissance mutuelle, s'interpellant toutes deux par leur prénom. Pour finir, elles chantent ensemble pour la première fois, s'accordant sur le fait que puisque la plupart des autres hommes

* SMITH Bessie, *My Man Blues*, Columbia 14098-D, 09/1925. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093, 1972.
** BROOKS, *The Bessie Smith Companion*, *op. cit.*, p. 95.

sont infidèles comme celui-ci, elles feraient bien de suivre la suggestion de Bessie. La réconciliation sur laquelle se conclut le morceau, même si sa formulation est plutôt drôle, implique les potentialités d'une sororité et d'une solidarité forgées dans et à travers les luttes concernant la sexualité.

La position adoptée à la fin de *My Man Blues* est particulièrement intéressante dans la mesure où elle imagine une alternative aux conceptions d'élaboration d'une communauté féminine adoptées par le mouvement des clubs. Pour ces derniers, les femmes ne pouvaient s'unir que sur la base de la défense de la pureté sexuelle. Autrement dit, la sexualité ne pouvait jouer un rôle de construction communautaire que comme sujet de protestation idéologique et de purification morale. À l'évidence, le type de tâches politiques que les femmes des clubs voulaient réaliser ne pouvait que s'opposer aux antagonismes féminins liés à la sexualité, si centraux *a contrario* dans le discours du blues. Ces dernières décennies, la sexualité est devenue un champ important du combat politique. Or, à la lumière de cette évolution, il est nécessaire de comprendre le blues comme un genre qui autorisait des formulations explicites et des explorations de la sexualité, qui était déjà perçue en elle-même comme un champ politique.

Cela étant, il existe bien plus de chansons formulant des conseils dans les enregistrements des *blueswomen* que de morceaux sur la compétition féminine. Un des principaux modèles d'élaboration communautaire dans le blues des femmes repose sur le partage d'expériences, visant à aider les autres à mener leurs vies dans de meilleures conditions. Nombre de chansons qui décrivent les difficultés dans les relations amoureuses ont un caractère pédagogique. Dans certains morceaux par exemple, il est conseillé aux femmes de se méfier du pouvoir de séduction que possèdent certains hommes. C'est le cas de *Lookin' for My Man Blues* (« Le Blues à la recherche de mon homme ») de Bessie Smith :

*He's a red hot papa, melt hearts as cold as ice*
*He's a red hot papa, melt hearts as cold as ice*
*Girls, if he ever love you once, you bound to love him twice.*

C'est un *papa* chauffé à blanc, il fait fondre les cœurs froids comme la glace
C'est un *papa* chauffé à blanc, il fait fondre les cœurs froids comme la glace
Les filles, s'il vous aime une fois, vous serez forcées de l'aimer une seconde fois*.

Il en est de même dans le *Trust No Man* de Ma Rainey, où les femmes sont avisées de ne « faire confiance à aucun homme, pas au-delà de ce que tes yeux peuvent voir ».

D'autres chansons encore donnent des conseils aux femmes pour éviter les relations triangulaires et pour maintenir les autres à l'écart de son partenaire. Dans *Keep It to Yourself* (« Garde-le pour toi ») de Bessie Smith, les autres femmes sont perçues de manière sous-jacente comme des concurrentes et des rivales. Cependant, ces conseils tendent à éviter les rivalités :

*If your man is nice and sweet, servin' you lots of young pigmeat*
*Oh, yeah, keep it to yourself*
*[...]*
*If your man is full of action, givin' you a lots of satisfaction*
*Oh, yeah, keep it to yourself*
*[...]*
*If he tries to treat you right, give you lovin' every night*
*Oh, yeah, keep it to yourself*

*He don't fall for no one, he don't call for no one*

* SMITH Bessie, *Lookin' for My Man Blues*, Columbia 14569-D, 28/091927. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

*He don't give nobody his L-O-V-E, 'cause it's yours*
*With your man you've got the best go, don't broadcast it on nobody's radio*
*Oh, yeah, keep it to yourself.*

Si ton homme est gentil et doux, qu'il te sert plein de bonne viande de cochon
Oh, ouais, garde-le pour toi
[...]
Si ton homme est très actif, qu'il te donne beaucoup de satisfaction
Oh, ouais, garde-le pour toi
[...]
S'il essaie de bien te traiter, qu'il te donne de l'amour toutes les nuits
Oh, ouais, garde-le pour toi

Il ne tombe pour personne d'autre, il n'a besoin de personne d'autre
Il ne donne son L-O-V-E à personne, parce que c'est le tien
Avec ton homme tu as de bonnes choses à faire, pas besoin de le répandre sur les ondes
Oh, ouais, garde-le pour toi*.

Il y a un effet dialectique intéressant qui se joue ici entre la femme en tant qu'individu et la communauté féminine de manière plus large. Si les femmes sont perçues comme des antagonistes, des intruses qui s'immisceraient dans la relation des autres, elles sont également présentées comme possédant des peurs et des intérêts communs. Ainsi, elles se situent autant à l'intérieur qu'à l'extérieur d'une communauté de

* SMITH Bessie, *Keep It to Yourself*, Columbia 14516-D, 27/03/1930. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

femmes. Cette communauté esthétique, puisqu'elle s'exprime par le blues, apparaît de manière la plus flagrante lorsque les *blueswomen* racontent des histoires de partenaires violents, ou bien lorsqu'elles donnent des conseils à leurs sœurs sur la manière de se comporter avec de tels hommes. Dans son travail pionnier sur les chanteuses de blues classiques, Daphne Duval Harrison met en évidence que « le conseil donné aux autres femmes est un élément central des thématiques abordées par le blues des femmes, en particulier comment faire face à ses partenaires* ». Nombre de ces recommandations semblent accepter la suprématie masculine sans la remettre en question ouvertement. Mais elles affichent également des attitudes oppositionnelles sans équivoque en rejetant la passivité sexuelle censée caractériser la féminité.

Un processus similaire aux stratégies de prise de conscience associées au mouvement de libération des femmes des années 1960 se déploie donc dans ces chansons. Celles-ci sont des conversations entre femmes à propos du comportement masculin, dans lesquelles la structure traditionnelle de question-réponse des musiques issues d'Afrique de l'Ouest prend une signification féministe nouvelle. Les groupes poussant à la prise de conscience posèrent une idée cruciale pour les premiers mouvements de libération des femmes : le privé est politique. Dans ces groupes, les femmes partageaient leurs expériences personnelles, en tant qu'individus, dans le but de rendre évidentes les dynamiques politiques sous-jacentes qui façonnaient socialement la vie des femmes. En raison de l'approche politique compliquée de la question raciale dans les années 1960, qui définissait notamment le mouvement des femmes comme mouvement blanc, et en raison de son insistance sur la micro-politique individuelle (souvent perçue comme une évacuation de la question

* HARRISON, *Black Pearls*, *op. cit.*, p. 110.

macro-politique du racisme), les femmes noires s'identifiaient difficilement aux stratégies de prise de conscience. Cependant, rétrospectivement, il faut relever que la culture du blues, en partageant en musique des expériences personnelles, préfigurait ces stratégies militantes et leurs idées sur la construction sociale de l'expérience individuelle. On peut donc considérer les *blueswomen* comme étant à l'origine de l'expansion d'attitudes à l'encontre de la domination masculine, qui avaient des échos définitivement féministes.

Le fait que le blues soit une expression esthétique hautement «individualisée» ne diminue en aucun cas l'importance de ses dimensions politiques et sociales. Lawrence Levine a montré que

> le blues était largement personnalisé, en fait, ce fut presque la première musique entièrement personnalisée que développèrent les Afro-Américains. Pour la première fois, la musique afro-américaine délaissait l'antiphonie qui caractérisait jusqu'alors les musiques noires. Si la forme du question-réponse subsistait, dans le blues le chanteur ou la chanteuse se répondait à lui-même, que ce soit verbalement ou avec un instrument. En ce sens, le blues fut la musique la plus typiquement américaine qu'aient jusqu'alors créée les Afro-Américains. Il relevait d'un degré important d'acculturation en intégrant l'*ethos* individualiste de la société en général*.

Levine a sûrement raison lorsqu'il souligne les dimensions individuelles et de personnalisation du blues, toutefois son analyse passe à côté d'un enjeu plus complexe de la forme du question-réponse. Les concerts de blues ouvrent un espace permettant la réponse du public à la manière des réactions des fidèles dans une cérémonie religieuse. Tout

* LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness*, *op. cit.*, p. 221.

comme le sermon perd toute vitalité lorsque la congrégation n'y réagit pas verbalement, le spectacle de blues tombe à plat sans les acquiescements criés du public. C'était précisément cette invitation à répondre qui faisait du blues des femmes un des rares espaces où se construisait cette conscience sociale spécifique, où les femmes noires de la classe laborieuse pouvaient se rendre compte du caractère profondément social de leurs expériences individuelles.

La *blueswoman* contemporaine Koko Taylor a expliqué que les chansons qu'elle écrit et joue ne reflètent pas toujours ses propres expériences. Pourtant, elle insiste sur le fait qu'elle sait que, dans son public féminin, certaines femmes se reconnaissent dans les situations qu'elle invente :

> Quand j'écris une chanson, je pense à la vie quotidienne des gens en général. Il suffit de regarder autour de soi, tu vois. Disons, par exemple, quand j'ai écrit *Baby Please Don't Dog Me* (« Baby ne me poursuis pas »). Tu vois ce que je veux dire. Je pense, d'accord, voilà une femme qui supplie et qui implore. Baby, s'il te plaît ne me poursuis pas, tu sais que tu te fais du mal. [...] Cette chaussure n'est pas à ma pointure, ni à la tienne. Mais elle ira bien à quelqu'un. Et il y a bien une femme quelque part qui est en train de se dire ça. Alors, elle ressent ce que je chante et ce que je raconte dans cette chanson. Elle ressent vraiment tout ça. Ce sont alors les mots qu'elle aimerait dire*.

La forme du question-réponse se maintient dans le blues des femmes à travers la construction de personnages fictifs qui affirment leur sexualité de bien des manières. Ces personnages permettent à un grand nombre de femmes différentes de s'intégrer à une communauté blues sans avoir à faire abstraction de leurs vies personnelles. Rainey et Smith

* Koko Taylor dans *Wild Women Don't Have the Blues*, *op. cit.*

chantaient la vie de femmes ayant de nombreux amants, de femmes en colère à cause des comportements sexuels masculins et de femmes qui aiment les femmes. Cela permettait aux femmes de réagir et de commenter les problèmes féminins, sans avoir à révéler qu'elles les vivaient elles-mêmes, ce qui leur conférait toutefois autorité et sagesse.

La sociologue féministe noire Patricia Hill Collins souligne pour sa part :

> L'utilisation généralisée du mode discursif du question-réponse chez les Afro-Américains illustre l'importance accordée au dialogue. Construit sur des interactions verbales et non verbales spontanées entre l'orateur et l'auditeur dans lesquelles les déclarations du premier, les « questions », sont ponctuées d'expressions du second, les « réponses », ce mode discursif noir imprègne la culture afro-américaine. Chacun dans le groupe se doit de participer activement pour créer ce réseau interactif, et ainsi évaluer et valider les idées*.

Collins définit le mode discursif du question-réponse comme un aspect essentiel de « l'épistémologie féministe afrocentrée » qu'elle propose. Alors qu'elle évoque des musiciennes noires telles que Billie Holiday et Aretha Franklin en élaborant une autre dimension de cette épistémologie alternative, l'éthique de l'attention, elle ne prend pas en compte les racines musicales du question-réponse. Une telle analyse rendrait pourtant son argumentation, déjà convaincante, encore plus pertinente – en particulier en s'appuyant sur des *blueswomen* comme Bessie Smith. Collins s'intéresse aux possibilités d'une production du savoir qui ne négligerait ni l'individuel au profit

* COLLINS, *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment, op. cit,* p. 213

du bien-être général, ni le sensible au profit de la pensée rationnelle. Or, le caractère participatif du blues affirme la communauté des femmes sans nier leurs ressentis individuels.

Sans l'hypothèse de l'existence d'une telle communauté, les chansons-conseils du blues des femmes ne fonctionneraient tout simplement pas. *Trust No Man* de Gertrude Rainey, composée par Lillian Hardaway Henderson, est un des meilleurs exemples de ce genre de morceau :

*I want all you women to listen to me*
*Don't trust your man no further than your eyes can see*
*I trusted mine with my best friend*
*But that was the bad part in the end*

*Trust no man, trust no man, no further than your eyes can see*
*I said trust no man, no further than your eyes can see*
*He'll tell you that he loves you and swear it is true*
*The very next minute he'll turn his back on you*
*Ah, trust no man, no further than your eyes can see.*

Je veux que vous, toutes les femmes, vous m'écoutiez
Ne crois aucun homme, pas au-delà de ce que ce que tes yeux peuvent voir
J'ai fait confiance au mien, avec ma meilleure amie
Et ça a mal fini

Ne crois aucun homme, ne crois aucun homme, pas au-delà de ce que tes yeux voient
J'ai dit, ne crois aucun homme, pas plus loin que ce que tes yeux peuvent voir
Il te dira qu'il t'aime et te jurera que c'est vrai
La minute d'après, il sera déjà parti
Ah, ne crois aucun homme, pas plus loin que ce que tes yeux peuvent voir.

En chantant « je veux que vous, toutes les femmes, vous m'écoutiez » dans la première phrase des paroles, Rainey construit un public, une communauté supposée de femmes. En écoutant l'enregistrement, il semble clair que Rainey sollicite les réponses et les réactions – et cela même dans cette reproduction mécanique de sa performance scénique. Son conseil est formulé et délivré de telle manière que chaque auditrice puisse trouver le moyen d'intégrer sa recommandation. Cet appel est si fort qu'il est facile d'imaginer les réactions du public lors des concerts. Comme pour exclure tout doute quant à la participation du public, Rainey ajoute un message parlé dans le second refrain : *Say! Take Ma Rainey's advice! Don't trust no man. I mean, not even your own man!* (« Dites ! Suivez le conseil de Ma Rainey ! Ne faites confiance à aucun homme. Je veux dire même le vôtre ! ») Elle conclut sur ces mots : *Just don't trust nobody! You see where it got me, don't you? He sure will leave you.* (« Ne crois personne ! Tu vois bien où ça m'a menée, n'est-ce pas ? Il te quittera pour sûr. »)

*Safety Mama* de Bessie Smith conseille aux femmes d'adopter des attitudes fortes face aux hommes avec lesquels elles entretiennent une relation, mais aussi d'assurer leur propre indépendance économique :

*Let me tell you how and what one no-good man done to me*
*He caught me pretty, young, and wild, after that he let me be*

*He'd taken advantage of my youth, and that you understand*
*So wait awhile, I'll show you, child, just how to treat a no-good man*

*Make him stay at home, wash and iron*
*Tell all the neighbors he done lost his mind*

*Give your house rent shake on Saturday night*
*Monday morning you'll hold collectors good and tight.*

Laisse-moi te raconter ce que m'a fait un salaud et comment il l'a fait
Il m'a eue quand j'étais jolie, jeune et nature, après ça il m'a laissée

Il a profité de ma jeunesse, tu peux le comprendre
Attends un peu, je vais te montrer, petite, comment traiter un mauvais homme

Fais-le rester à la maison, à laver et repasser
Dis à tous les voisins qu'il a perdu la tête.

Donne une fête pour ton loyer, une *house rent shake*, le samedi soir
Lundi matin tu seras prête à recevoir les percepteurs*.

L'imagerie domestique développée dans cette chanson – et l'inversion des genres – a déjà été évoquée dans le premier chapitre. Ce qui est également frappant dans *Safety Mama* est le conseil donné aux femmes de trouver les moyens de leur autonomie financière. Bien évidemment, les femmes noires devaient travailler pour subsister. Mais pendant plusieurs décennies après l'abolition de l'esclavage, les seuls emplois qui leur étaient confiés se limitaient aux travaux domestiques. *Safety Mama* suggère aux femmes, plutôt que de s'en remettre aux hommes et peut-être aussi pour sortir de la servitude perpétuelle à laquelle nombre de femmes noires étaient soumises, d'organiser des fêtes de soutien pour rassembler les fonds exigés par les propriétaires. Dans les années 1920, ces *house rent shakes* s'étaient développées en tant qu'institutions communautaires dans les villes du Nord.

* SMITH Bessie, *Safety Mama*, Columbia 14634-0, 20/11/1931. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

Leur but était d'aider les hommes et les femmes à rassembler l'argent nécessaire « pour bien recevoir les percepteurs ». Dans cette chanson, la communauté fictive des femmes refuse d'être subordonnée sexuellement et économiquement aux hommes. Elle affirme donc l'indépendance des femmes de la classe laborieuse. Là encore, on peut facilement imaginer les réactions enthousiastes du public féminin de Smith.

Une autre chanson-conseil enregistrée par Smith, déjà évoquée plus haut, est *Pinchback Blues*. Elle propose aux femmes d'acquérir le pouvoir de résister aux séducteurs, ceux qui jouent sur l'attirance sexuelle pour tirer profit des femmes. Tout comme dans *Safety Mama* et *Trust No Man* de Rainey, *Pinchback Blues* s'ouvre avec l'évocation d'une communauté féminine. « Les filles, déclare Smith dans son introduction parlée, je veux vous parler de ces charmeurs. Ces hommes se la jouent mignons. Je ne suis pas tendre avec vous les garçons, oui monsieur. » Elle continue en racontant l'histoire d'une femme qui se marie avec un « charmeur » qui s'avère refuser de travailler pour subvenir aux besoins du foyer :

*I fell in love with a sweet man once, he said he loved me too*
*He said if I'd run away with him what nice things he would do*

*I'd travel around from town to town, how happy I would feel*
*But don't you know, he would not work...*

Une fois, je suis tombée amoureuse d'un charmeur, il disait qu'il m'aimait aussi
Il m'a dit que si on partait ensemble, il ferait plein de bonnes choses

Si j'avais voyagé de ville en ville, qu'est-ce que j'aurais été heureuse
Mais vous savez quoi, il n'a jamais travaillé...

En universalisant les leçons tirées de cette expérience, Smith adresse un conseil direct à son public féminin :

*[...] girls, take this tip from me*
*Get a workin' man when you marry, and let all these sweet men be*
*There's one thing about this married life that these young girls have got to know*
*If a sweet man enter your front gate, turn out your lights and lock your door.*

[...] Les filles, écoutez mon conseil
Prenez un homme qui travaille quand vous vous mariez, et laissez tomber les charmeurs
Il y a une chose que les jeunes filles doivent savoir à propos du mariage
Si un beau parleur arrive devant chez toi, éteins les lumières et ferme ta porte à clé*.

Cet avertissement à « prendre un homme qui travaille » est bien plus qu'un conseil aux femmes souhaitant trouver une certaine sécurité matérielle. Il suggère également une identification aux travailleurs – et par extension, aux valeurs et peut-être à la conscience collective associées à la classe laborieuse. Ici, les femmes sont incitées à rechercher un travailleur sérieux et à résister au charme des parasites qui tentent d'aveugler leurs partenaires avec leur apparence et leurs belles paroles.

Il est intéressant de relever que Bessie Smith dans le film de 1929 *St. Louis Blues*** – qui est sa seule apparition cinématographique – interprète le rôle d'une femme qui

* SMITH Bessie, *Pinchback Blues*, Columbia 14025-0, 5/04/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.
** MURPHY Dudley, *St. Louis Blues*, Gramercy Studio of RCA Photophone, présenté par Radio Pictures, 1929. W. C. Handy en a coécrit le script, le film fut dénoncé par la NAACP.

agit à l'opposé du conseil donné dans *Pinchback Blues*. Dans ce film, qui regorge de clichés sexistes et racistes, le personnage qu'elle incarne est maltraité et exploité par un homme beau, à la peau claire, infidèle, joueur, qui l'a manifestement séduite dans le seul but de pouvoir lui extirper de l'argent. Bessie, le nom de son personnage dans le film, achète des vêtements à Jimmy (joué par Jimmy Mordecai), l'autorise à vivre dans la chambre d'hôtel qu'elle loue et l'entretient financièrement. En retour, il la trompe avec une fille à la peau claire (interprétée par Isabel Washington) qui correspond aux canons eurocentrés de la beauté féminine.

L'intrigue du film, vaguement issue de l'interprétation par Bessie Smith du *St. Louis Blues* de W. C. Handy, est basée sur l'abandon cruel de Bessie. Cette dernière est tellement hypnotisée par Jimmy qu'elle le supplie de rester, alors même qu'elle gît sur le sol après qu'il l'a battue. Plus tard, lorsque l'escroc revient, Bessie est rayonnante – la scène se passe dans un luxueux club de Harlem. Mais le désespoir revient rapidement puisque Jimmy ne l'invite à danser que pour lui dérober l'argent qu'elle cache dans sa jarretière. À la fin du film, Jimmy le parasite est triomphant, tandis que la femme victimisée, Bessie, est figée par la douleur.

On attribue à W. C. Handy d'avoir recommandé au réalisateur Dudley Murphy, avec lequel il collaborait sur le film, le choix de Bessie Smith pour incarner le rôle principal. Comme l'écrit Chris Albertson, « elle avait fait la version définitive de la chanson qui donne son nom au film, et elle était une des seules à avoir une voix assez puissante pour couvrir un chœur de 42 voix, un orchestre de jazz et des violons* ». Il n'est pas difficile de comprendre pourquoi Smith accepta le rôle. À la fin des années 1920, la popularité du blues avait commencé à décroître et de nombreuses

* ALBERTSON, *Bessie*, *op. cit.*, p. 159.

chanteuses de premier plan, parmi lesquelles Alberta Hunter et Ethel Waters, se tournaient vers le Tin Pan Alley* et recherchaient des rôles dans les comédies musicales. Smith joua ainsi dans une production de Broadway qui ne connut pas le succès, et comme d'autres artistes noires, elle souhaitait percer dans ce medium révolutionnaire qu'était le cinéma parlant. Mais les chanteuses qui avaient réussi à conserver une certaine autonomie et un certain contrôle sur leur carrière musicale s'aperçurent finalement que le cinéma exploitait leurs talents au profit des producteurs et des réalisateurs.

*St. Louis Blues* mérite des critiques non seulement à cause de son utilisation des stéréotypes racistes mais aussi parce que ce film est une insulte à l'esprit même du blues. Sa retranscription littérale des images du blues dans une narration visuelle et linéaire contredit le message de cette musique, qui est toujours complexe, lié à son contexte, et alimenté autant par ce qui est dit que par ce qui ne l'est pas. Le film *St. Louis Blues* ignore de manière flagrante l'esprit du blues des femmes en mettant en scène une femme sans plus aucun recours; la «réponse» manque à la «question». Même si *Pinchback Blues* évoque une figure masculine rappelant celle de Jimmy dans le film, la chanson met en garde les femmes de rester à l'écart de tels hommes. Dans d'autres morceaux de *blueswomen* traitant du même thème, même lorsque la critique n'est pas ouverte et directe, les personnages féminins ne sont jamais laissés dans un état de désespoir absolu. La thèse du film viole l'esprit du blues des femmes, où c'est précisément la présence d'une communauté imaginée de femmes solidaires qui les sauve de l'agonie existentielle qu'interprète Smith à la fin de *St. Louis Blues*.

---

* Littéralement, « allée des casseroles en métal », expression qui renvoie à une musique populaire et commerciale. La Tin Pan Alley était le surnom de la 28e rue Ouest, New York, où les éditeurs de musique étaient regroupés à la fin du XIXe siècle [NDT].

Il existe également de nombreuses chansons-conseils qui suggèrent comment se comporter avec des partenaires qui en valent la peine. La reprise de *A Good Man Is Hard to Find* est typique du blues où s'échangent des conseils de femme à femme. Le morceau devint d'ailleurs un standard. Cette chanson est insolite dans la mesure où elle ne part pas d'une expérience individuelle, elle s'adresse plutôt, de bout en bout, au public féminin, en formulant une expérience collective vis-à-vis de leurs partenaires sexuels. Les problèmes récurrents rencontrés par les femmes dans leurs relations sont ainsi pointés du doigt : l'amant infidèle dont le comportement provoque une jalousie explosive, tout comme les fantasmes (si ce n'est des réalités) d'agressions sexuelles. Le principal conseil formulé par la chanson recommande à une femme qui trouve un homme loyal, respectueux et délicat, de savoir lui rendre la pareille :

*Lord, a good man is hard to find, you always get another kind*
*Yes, and when you think that he's your pal*
*You look and find him fooling 'round some old gal*
*Then you rave, you are crazed, you want to see him down in his grave*

*So if your man is nice, take my advice*
*Hug him in the morning, kiss him at night*
*Give him plenty lovin', treat your good man right*
*'Cause a good man nowadays sho' is hard to find.*

Seigneur, un homme bien est dur à trouver, tu tombes toujours sur le mauvais
Oui, quand tu penses qu'il est ton homme
Tu jettes un œil et tu le vois fricoter avec une autre fille
Puis tu délires, tu deviens folle, et tu veux le voir dans sa tombe.

Donc si ton homme est bon, suis mon conseil
Prends-le dans tes bras le matin, embrasse-le le soir

Donne-lui plein d'amour, traite bien ton bon homme
Parce qu'aujourd'hui un bon homme est dur à trouver.

Toute une série de chansons de Gertrude Rainey et Bessie Smith mettent en scène une femme qui rencontre des difficultés en amour et qui partage ses soucis et ses sentiments avec les autres femmes. Ces morceaux soulignent implicitement la relation dialectique entre le sujet féminin et la communauté de femmes à l'intérieur de laquelle l'individualité est imaginée. Sur un plan artistique, ces chansons construisent une communauté de femmes dans laquelle les individus peuvent se situer sur un continuum fragmenté d'expériences de groupe. Elles encouragent l'intimité et la familiarité entre les femmes. Elles contextualisent des événements particuliers issus des histoires personnelles des protagonistes des chansons – souvent les actes de leurs partenaires qui ont de lourdes conséquences pour elles – comme dans une discussion entre amies. Celles-ci se consolent les unes les autres en racontant des histoires personnelles similaires. Elles fournissent ainsi un soutien moral et permettent aux femmes de faire face à ces situations déstabilisantes, en refusant l'attitude de la victime et en adoptant celle du sujet agissant. Ma Rainey, par exemple, commence *Jelly Bean Blues* (« Le Blues du bonbon* ») en demandant : « Vous êtes-vous déjà réveillée en pensant à votre homme** ? » Puis la chanson décrit l'état d'esprit de la protagoniste alors que son amant vient de partir. La question initiale établit une relation d'intimité et de familiarité avec son public féminin.

---

* Littéralement : bonbon haricot, confiserie à base sucre parfumée aux fruits. Mais pour J.-P. Levet, cela fait référence ici à un homme habillé à la dernière mode. Ailleurs, cela peut faire référence à un maquereau [NDT].
** RAINEY Gertrude « Ma », *Jelly Bean Blues*, Paramount 12238, 02/1927. Ressorti sur Ma *Rainey*, Milestone MA702l, 1974.

La version interprétée par Bessie Smith de *Moonshine Blues* (« Le Blues de la gnôle ») de Ma Rainey présente quelques changements, mineurs mais significatifs, par rapport à l'original, notamment le remplacement de «Seigneur» par « les filles. » Smith invoque ainsi clairement une communauté féminine solidaire. Dans la version de Rainey, on entend :

*I feel like screamin', I feel like cryin'*
*Lord, I been mistreated, folks, and don't mind dyin'.*

J'ai envie de crier, j'ai envie de pleurer
Seigneur, j'ai été maltraitée, les amis, peu m'importe de mourir*.

Dans la version de Smith :

*Girls, I feel like screamin', I feel like cryin'*
*I been mistreated, and I don't mind dyin'.*

Les filles, j'ai envie de crier, j'ai envie de pleurer
J'ai été maltraitée et peu m'importe de mourir**.

Bien sûr, Rainey, en se conformant aux modèles traditionnels du blues, expose publiquement sa détresse et ses problèmes personnels, et par conséquent, invoque dans ce passage la communauté entière – ses *folks* – alors qu'elle adresse son désespoir directement au Seigneur. Smith, au contraire, ne recherche pas le réconfort divin, mais en appelle aux autres femmes.

Dans *You Don't Understand* (« Tu ne peux pas comprendre ») enregistrée par Bessie Smith en 1929, une présence féminine collective est invoquée dès le début. La protagoniste

* RAINEY Gertrude «Ma», *Moonshine Blues*, Paramount 12603, 10/1927. Ressorti sur Ma *Rainey*, Milestone MA702l, 1974.
** SMITH Bessie, *Moonshine Blues*, Columbia 14018-0, 19/04/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

réalise qu'il est futile d'essayer de regagner l'homme qu'elle aime : « Me voilà, mes filles, à supplier mais ça ne sert à rien* ». À l'exception de la phrase d'ouverture, tout le texte s'adresse à un homme mutique. *Titanic Man Blues* (« Le Blues de Titanic ») de Ma Rainey commence par une invocation similaire : « Mettez-vous tous en rang, je vais vous parler de mon homme. » D'après l'histoire qui suit, il est évident qu'elle s'adresse à d'autres femmes. Après son introduction, la narratrice commence par faire des commentaires à un amant qu'elle veut quitter et elle finit chaque couplet par cette déclaration : « C'est la dernière fois, Titanic, adieu** »; comme si elle entraînait une communauté de femmes dans un rituel d'exorcisme. Invoquer la présence de femmes solidaires lui donne le courage dont elle a besoin pour sortir cet homme de sa vie.

*I Used to Be Your Sweet Mama* de Bessie Smith est un des exemples les plus frappants de partage d'expériences entre femmes dans le but de rassembler la force nécessaire pour défier la suprématie masculine dans les relations personnelles :

*All you women understand*
*What it is to be in love with a two-time man*
*The next time he calls me sweet mama in his lovin' way*
*This is what I'm going to say*

*« I used to be your sweet mama, sweet papa*
*But now I'm just as sour as can be. »*

Toutes les femmes, vous comprenez
Ce que c'est que d'être amoureuse d'un homme qui a une double vie

---

* SMITH Bessie, *You Don't Understand*, Columbia 14487-0, 11/10/1929. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.
** RAINEY Gertrude « Ma », *Titanic Man Blues*, Paramount 12374, 01/1926. Ressorti sur *Blues the World Forgot*, Biograph BLP-12001, non daté.

La prochaine fois qu'il m'appelle amoureusement douce *mama*
Voilà ce que je vais lui dire :

« J'étais ta douce *mama*, doux *papa*,
Mais maintenant, je suis amère au possible. »

Là encore, la chanson anticipe la stratégie de prise de conscience des années 1960. En affirmant que celles qui écoutent cette histoire ont une compréhension commune des amants déloyaux, la narratrice ouvre une sorte d'espace où s'entraîner à résister, sur les bases de cette expérience collective. Il est facile d'imaginer les approbations qui ponctuaient la chanson lorsque Bessie Smith la jouait en public. Elle devait forcément recevoir les encouragements enthousiastes de la part des femmes quand elle chantait : « voilà ce que je vais lui dire ». Tout comme lorsqu'elle expliquait au public ce qu'elle allait dire au *sweet papa* :

*"So don't come stallin' around my way expectin' any love from me*
*You had your chance and proved unfaithful*
*So now I'm gonna be real mean and hateful*
*I used to be your sweet mama, sweet papa*
*But now I'm just as sour as can be."*

*I ain't gonna let no man worry me sick*
*Or turn this hair of mine gray*
*Soon as I catch him at his two-time tricks*
*I'm gonna tell him to be on his way*
*To the world I scream, "No man can treat me mean*
*And expect my love all the time."*
*When he roams away, he'd better stay*
*If he comes back he'll find*

*"You've had your chance and proved unfaithful*
*So now I'm gonna be real mean and hateful*

*I used to be your sweet mama, sweet papa*
*But now I'm just as sour as can be."*

« Alors ne reste pas sur mon chemin à attendre de l'amour de
ma part
Tu as eu ta chance et tu t'es montré infidèle
Alors maintenant, je vais être mauvaise et haineuse
J'étais ta douce *mama*, doux *papa*,
Mais maintenant, je suis amère au possible. »

Je ne vais pas laisser un homme me rendre malade
Ou me faire des cheveux blancs à cause de lui
Bientôt, quand je le surprendrai à aller voir ailleurs
Je lui dirai de s'en aller
Au monde entier, je crie : « Aucun homme ne peut me maltraiter
Et s'attendre encore à mon amour. »
Quand il part flâner ailleurs, il ferait mieux de rester là-bas
S'il revient, voilà ce qu'il aura :

« Tu as eu ta chance et tu t'es montré infidèle
Alors maintenant, je vais être mauvaise et haineuse
J'étais ta douce *mama*, doux *papa*,
Mais maintenant, je suis amère au possible*. »

Des chansons comme celle-ci, ou comme *Trust No Man* de Rainey, étaient sûrement considérées comme répugnantes par les femmes des classes moyennes du mouvement des clubs; notamment parce que ces morceaux encourageaient des réactions d'enthousiasme et d'approbation de la part du public féminin. Pour les femmes éduquées dans la norme, de telles expressions culturelles tendaient à confirmer les

* SMITH Bessie, *I Used to Be Your Sweet Mama*, Columbia 1492-0, 9/02/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

poncifs dominants sur l'immoralité et la permissivité sexuelle des femmes noires. Dans la mesure où les femmes des clubs s'évertuaient à « défendre notre nom », au sens de «réputation», elles se désolidarisaient de la culture blues des femmes de la classe laborieuse. Elles endossaient alors le rôle de missionnaires devant guider leurs sœurs les plus pauvres vers la « vraie féminité ». De fait, elles ne défendaient que la réputation des femmes de la bourgeoisie noire. Il ne leur venait pas à l'idée – et c'est peut-être encore notre cas aujourd'hui – que cette communauté des femmes du blues était en réalité en train de « défendre la réputation » de ses propres membres. Ainsi, tandis que les femmes des clubs remportèrent de grandes victoires dans les luttes historiques qu'elles menaient contre le racisme, affirmant donc énergiquement l'égalité des femmes noires, le terrain idéologique sur lequel elles se battaient était pétri de présupposés sur l'infériorité inhérente des femmes pauvres et en particulier de celles qui revendiquaient leur sexualité. Avec le recul historique, on peut dire que la production, l'interprétation et la réception du blues des femmes dans les années 1920 montrent que la «réputation» des femmes noires pouvait être aussi bien défendue par des femmes issues de la classe laborieuse que de la classe moyenne. Cette musique démontre également que ce combat ne s'opposait pas uniquement à la culture blanche dominante, mais aussi à la domination masculine dans les communautés noires elles-mêmes.

CHAPITRE III

# *Here Come My Train*

## THÉMATIQUES DU VOYAGE DANS LE BLUES DES FEMMES

* * *

*I'm dangerous and blue, can't stay here no more*
*Here come my train, folks, and I've got to go.*
TRAVELING BLUES

Je suis dangereuse, je suis *blue* et déprimée,
je ne peux pas rester ici plus longtemps
Voilà mon train les amis, et je dois m'en aller.
*TRAVELING BLUES* (« Le Blues du voyage »)*

Les concerts de blues, ainsi que les disques largement distribués dans les années 1920, facilitèrent l'identification sociale des idées et des expériences que les femmes noires de la classe laborieuse rencontraient dans leurs vies. Mais cette musique faisait bien plus encore. Elle permettait à cette communauté de femmes – les interprètes et les auditrices – de s'impliquer esthétiquement dans des idées et des expériences qui ne leur étaient pas accessibles. Cette ouverture des possibles était tout aussi importante pour cette communauté, et sa défiance envers la domination masculine, que ses expériences effectivement vécues.

Une de ces thématiques imaginaires essentielles est celle du voyage; elle est omniprésente dans le blues des femmes de la première génération. La « mère du blues », Gertrude Rainey, chante des histoires de femmes qui n'arrêtent pas de marcher, de courir, de partir, d'attraper des trains ou, parfois, d'errer sans

* RAINEY Gertrude «Ma», *Traveling Blues*, Paramount 12706, 06/1928. Ressorti sur *Blues the World Forgot*, Biograph BLP-12001, non daté.

but. Leurs va-et-vient, leurs départs et leurs retours, sont généralement associés à l'exercice de leur autonomie sexuelle. Si les protagonistes des chansons de Rainey, comme celles des autres *blueswomen*, décident de partir sur les routes, c'est parce qu'elles ont été profondément blessées par leur partenaire mais refusent, même dans la douleur, de renoncer à leur capacité d'agir. Elles voyagent parce qu'elles ont des amants dans d'autres villes ou qu'elles veulent en trouver de nouveaux. Comme je l'ai déjà écrit dans le premier chapitre, pour ces descendants d'Africains qui sortaient d'une longue histoire d'asservissement, puis d'oppression violente allant de la fin du XIX^e^ au début du XX^e^ siècle, la sexualité et le voyage étaient les marques tangibles d'une liberté retrouvée. J'ai tenté de démontrer dans quelle mesure le blues des femmes était modelé, tout comme il aidait à modeler une nouvelle conscience de la sexualité féminine dans la communauté noire. Dans ce chapitre, j'aimerais montrer dans quelle mesure les représentations blues de femmes prenant la route construisaient un espace social auquel les masses féminines noires pouvaient s'identifier esthétiquement; cet espace prônant le voyage comme forme de liberté. Les représentations de ces femmes, autonomes et à l'initiative de leur voyage, constituent un moment clé dans l'opposition idéologique aux hypothèses dominantes sur la place des femmes dans la société. Avec de telles conceptions de l'indépendance, ces voyageuses participent à la conscience culturelle noire d'une manière qui reflète l'évolution du rôle des femmes dans leur quête de libération. Dans le même temps, le genre politique dominant au sein de la conscience noire se trouve ébranlé et déstabilisé.

Dès les débuts de la présence africaine en Amérique du Nord et jusqu'aux années 1920, le peuple noir a vécu en grande majorité dans les environs des plantations et des fermes où il travaillait. La plupart des aspects de la vie des esclaves, y compris le choix de leurs partenaires sexuels, étaient dictés par leurs maîtres. Le voyage devenait alors la prérogative dangereuse des

fuyards et des fugitifs. Nombre d'entre eux risquaient la capture pour rejoindre l'être aimé. Bien que la plupart des récits de fuite existant aient été écrits par des hommes, de nombreuses femmes rejoignaient également les rangs des fugitifs. Ellen Craft, qui s'était déguisée en homme blanc, tandis que son mari se faisait passer pour son esclave, est la plus connue d'entre elles*. Une autre histoire dramatique est relatée dans le récit de la fuyarde Harriet Brent Jacobs, qui resta cachée pendant sept ans dans un tout petit espace, au-dessus d'un cagibi dans la maison de sa grand-mère, avant de réussir à quitter le Sud**. Mais le personnage historique dont les voyages devinrent légendaires est Harriet Tubman, qui accompagnait les fugitifs et qui fut la guide la plus efficace du *Underground Railroad*. Lorsque l'esclavage fut finalement aboli, la mobilité n'était plus interdite par la loi et la communauté noire découvrait l'expérience historiquement inédite du voyage autonome et individuel. Ces déplacements économiques et territoriaux créaient et étaient créés par des repositionnements psychologiques. Comme Lawrence Levine l'a observé :

> La mobilité spatiale a été un phénomène important tout au long de l'histoire américaine, mais c'était un symbole particulièrement crucial pour les Afro-Américains à qui ce droit avait été dénié durant les longues années d'esclavage. Comme Howard Thurman l'a montré, la liberté de mouvement était pour les Noirs « la manifestation la plus psychologiquement éclatante de la liberté ». Le besoin de bouger, l'existence d'endroits où aller et la possibilité de s'y rendre constituèrent des motifs centraux de la chanson noire après l'émancipation***.

---

* CRAFT William, *Running a Thousand Miles for Freedom; or, The Escape of William and Ellen Craft from Slavery*, Mnemosyne, Miami, 1969 [1860].
** BRENT JACOBS Harriet, *Incidents in the Life of a Slave Girl, Written by Herself*, FAGAN YELLIN Jean (dir.), Harvard University Press, Cambridge, 1987.
*** LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness*, *op. cit.*, p. 262.

Toutefois cette expérience historiquement nouvelle était sujette aux restrictions de genre qui reflétaient autant l'idéologie sexiste de la culture dominante, que l'infiltration de cette dernière dans les structures sociales et les perceptions idéologiques de la place des femmes dans les communautés d'esclaves fraîchement libérés. Tandis que l'univers des hommes récemment émancipés s'élargissait psychologiquement et géographiquement, l'écrasante majorité des femmes restait confinée sur le plan territorial en raison de leurs obligations domestiques et familiales. Dans *Une femme noire* de Zora Neal Hurston, la grand-mère de Janie déclare :

> J'suis née en esclavage y a bien longtemps, et c'était pas à moi d'réaliser mes rêves de c'qu'une femme devrait êt' ou devrait faire. [...] La liberté m'a trouvée avec une enfançonne dans les bras, alors j'ai dit que j'prendrais un balai et une casserole et que pour elle, je jetterais une grand-route à travers la jung'. Elle expliquerait c'que j'ressentais. Mais j'sais pas comment, elle s'est perdue sur les bas-côtés et avant qu'je l'sache, t'étais là*.

Si les femmes étaient contraintes de rester à la maison pour s'occuper des enfants qu'elles avaient mis au monde – et en même temps de gagner de l'argent en travaillant comme domestiques dans les familles blanches des environs –, les hommes n'avaient souvent pas d'autre choix que de prendre la route pour trouver du travail. Cela constitue la genèse du modèle historique du voyage masculin dans la communauté africaine-américaine. Les motivations économiques de ce type de déplacements préparaient également le terrain à l'évolution du blues traditionnel en une forme de musique improvisée, développée par les Noirs du Sud, vagabondant de ville en ville et de région

---

* HURSTON Zora Neale, *Une femme noire [Their Eyes Were Watching God]*, Le Castor astral, Bordeaux, 1993 [1937], p. 30.

en région. Ils se déplaçaient, à pied ou à bord de trains de marchandises, leur banjo ou leur guitare sur le dos, à la recherche de travail, ou bien, succombant simplement à cet appel contagieux de la route, conséquence inattendue de l'émancipation. Le jazzman et écrivain Ben Sidran a observé que :

> Après l'émancipation, la liberté était associée à la mobilité et des milliers de Noirs prirent la route (établissant un modèle qui allait devenir une composante de l'image que les Noirs ont d'eux-mêmes en Amérique). Le musicien itinérant, qui avait endossé le rôle de porteur de vérité du prêcheur noir, ainsi que celui de farceur ou du « mauvais Nègre », du Diable, devint le symbole ultime de la liberté. Fuir la désespérante monotonie statique du chômage noir, combiné à la potentialité de gagner sa vie sans dépendre des Blancs – en d'autres termes, battre le Blanc à son propre jeu – conférait un statut élevé au musicien*.

Julio Finn, lui aussi écrivain et musicien de jazz, insiste pour sa part sur la signification du voyage dans les vies des musiciens de blues masculins :

> Pour le *bluesman*, la route est un être vivant, un personnage redoutable capable d'une tendresse infinie, autant que d'une cruauté incroyable. Il lui raconte ses problèmes, la gronde quand elle est capricieuse, la dorlote pour qu'elle le traite bien et se plaint à elle lorsque les choses tournent mal. Elle est à la fois une séductrice qui l'éloigne de ses proches et une marraine féerique qui le ramène vers chez lui**.

Dans le blues, les thématiques sexuelles comme celles du voyage reflétaient et exprimaient de nouvelles réalités

---

* SIDRAN Ben, *Black Talk*, Da Capo, New York, 1981, p. 24.
** FINN, *The Bluesman*, *op. cit*, p. 199.

sociales. Toutefois, contrairement à la sexualité, qui était strictement absente dans la musique des esclaves, le voyage occupait déjà une place importante dans l'histoire de la musique noire. En un sens, on peut dire que les thématiques du voyage dans le blues reformulaient le désir collectif d'échapper à la servitude qui imprégnait déjà la culture musicale. Le voyage était en effet un des thèmes centraux structurant les *spirituals*. Les libérateurs itinérants (comme dans *Go down, Moses / Way down in Egypt land / Tell old Pharaoh / To let my people go*; « Descends, Moïse / Descends sur la terre d'Égypte / Dis au vieux pharaon / De laisser mon peuple partir ») et les directions à suivre (comme dans *Follow the drinking gourd / And the old man is a-waiting / For to carry you to freedom / Follow the drinking gourd*; « Suis la Grande Ourse / Et le vieil homme t'attend / Pour te mener vers la liberté / Suis la Grande Ourse », c'est-à-dire se diriger vers le Nord pour fuir le Sud) sont des sujets récurrents dans les *spirituals*. Les images du train (comme dans *The gospel train is coming / Get on board, little children, get on board*; « Le train du gospel arrive / Montez à bord, les enfants, montez à bord ») et d'autres véhicules (comme dans *Swing low, sweet chariot / Coming for to carry me home*; « Balance-toi tranquillement, douce charrette / Viens me ramener à la maison ») abondent également. Dans son analyse des capacités et des modèles de transformation dans les *spirituals*, le spécialiste des musiques noires John Lovell Jr. observe :

> Ces chansons sur les trains sont de petits prodiges. Le chemin de fer ne fit son apparition en Amérique qu'à la fin des années 1820, il n'atteignit pas les régions des esclaves avant les années 1830 et 1840. À ce moment-là, les esclaves n'avaient que très peu d'occasions d'observer les trains de près. Pourtant, avant 1860, de nombreux poèmes spirituels évoquaient déjà le train, ses sons séduisants, sa vitesse et son pouvoir, ses horaires

réguliers, sa capacité à transporter de nombreux passagers à bon marché, sa dimension implicitement démocratique*.

Dans les *spirituals*, la référence au mouvement renvoie rarement à un simple changement territorial. Comme Lovell le souligne, il est en général question de transformation spirituelle. Ainsi, les images de fleuves et d'océans comme lieux de passage autant «troublants» que purificateurs se manifestent dans des *spirituals* comme *Wade in the Water* (« Patauge dans l'eau ») par exemple, où l'on entend que « Dieu va troubler l'eau ». Les désirs spirituel et terrestre sont simultanément inscrits dans cette musique religieuse, ils sont compatibles et non contradictoires. Dans le chant *All God's Children Got Shoes (Wings)* (« Tous les enfants de Dieu ont des chaussures (des ailes) »), la nécessité de sortir de l'esclavage n'est résolue qu'au paradis :

*I got shoes, you got shoes*
*All God's children got shoes*
*When I get to heaven*
*Gonna put on my shoes*
*Gonna walk all over God's heaven.*

J'ai des chaussures, tu as des chaussures
Tous les enfants de Dieu ont des chaussures
Quand j'irai au paradis
Je mettrai mes chaussures
Je parcourrai tout le paradis de Dieu**.

Le désir de voyager est ici formulé dans un cadre chrétien. Quand le blues extirpa le voyage du contexte religieux des *spirituals* et le reformula en thématique centrale, ces représentations

* LOVELL, *Black Song*, *op. cit.*, p. 249.
** *All God's Children Got Shoes (Wings)*, *ibid.*, p. 285.

du désir de se déplacer librement devenaient réalité. Dans ce processus de transformation du souhait en réalité, le voyage était individualisé, sécularisé et sexualisé. Le blues des femmes, dont les enregistrements proliféraient pendant les années 1920, introduisait une perspective de genre dans ce processus. En évoquant le blues, le critique Houston Baker a écrit :

> Même lorsqu'il est question dans les paroles d'une absence paralysante et d'un désir indéracinable, les rythmes musicaux suggèrent le changement, le mouvement, l'action, la continuité dans la durée, des possibilités sans limite et sans fin. Comme ce qu'il signifie lui-même, le blues est toujours nomade. Comme le *hobo* [le vagabond] qui saute à bord d'un train de marchandise, le blues est toujours en marche, accumulant toujours de nouvelles expériences*.

Si l'image du *bluesman* qui voyage est répandue, il n'en va pas de même pour la *blueswoman*. Bien que le voyage fût généralement une prérogative spécifiquement masculine, il existait des femmes qui, parce que leurs vies n'étaient pas centrées sur leurs obligations domestiques, étaient aussi mobiles que les hommes. C'est le cas des premières artistes de l'industrie naissante du spectacle noir. Ces femmes faisaient partie de troupes de forains, elles jouaient dans les cirques ou accompagnaient les boniments des charlatans. Gertrude « Ma » Rainey, qui avait tourné dès le début du XX^e^ siècle avec le Georgia Smart Set, les Florida Cotton Blossoms, le Shufflin' Sam from Alabam' ainsi qu'avec le Tolliver's Circus and Musical Extravaganza, était destinée à devenir la vedette du spectacle noir du Sud. La compagnie la plus connue avec laquelle elle tourna, les Rabbit Foot Minstrels, s'arrangeait en général pour faire coïncider ses passages dans le Sud avec la saison des récoltes :

* BAKER Houston, *Blues, Ideology, and Afro-American Literature, op. cit.*, p. 8.

> Les Rabbit Foot Minstrels suivaient la récolte du coton à travers le Mississippi à l'automne, ils passaient ensuite l'hiver en Floride et revenaient par la Caroline au printemps. La troupe voyageait loin, elle se rendit jusqu'aux îles de Géorgie, dans le Texas, l'Oklahoma et même au Mexique*.

Pour Rainey et les autres femmes qui tournaient en tant qu'artistes au début du XX^e siècle, les voyages interminables pendant lesquels elles menaient leurs vies, les éloignaient fondamentalement des perspectives socialement admises de l'expérience féminine. Elles sortaient du carcan domestique habituel. Bien que la plupart étaient mariées, peu d'entre elles plaçaient leurs enfants et leur foyer au centre de leur vie. Si certaines exprimèrent plus tard des regrets pour ne pas avoir pu construire des vies familiales « normales » – comme c'est le cas de Bessie Smith et de Billie Holiday par exemple –, la nature émancipée de leur musique n'aurait sûrement pas été possible si leurs vies avaient été centrées autour de préoccupations familiales.

La carrière itinérante de Ma Rainey portait en elle-même un message confirmant la fin de l'esclavage – comme de nombreux hommes, elle mettait en pratique sa liberté de voyager. Sa musique incitait également son public féminin à saisir l'opportunité d'égaler les hommes en exerçant cette nouvelle liberté de mouvement; elle mettait en scène des femmes qui n'avaient pas à accepter que leurs hommes prennent la route en les abandonnant. Dans ses chansons, des personnages féminins aussi quittaient le foyer, laissant souvent leurs partenaires masculins derrière elles. Ces femmes se libéraient des nouvelles chaînes post-esclavagistes qu'étaient les responsabilités domestiques et leurs emplois de servantes :

* LIEB, *Mother of the Blues*, *op. cit.*, p. 7.

*I'm running away tomorrow, they don't mean me no good*
*I'm running away tomorrow, they don't mean me no good*
*I'm gon' run away, have to leave this neighborhood.*

Demain, je m'enfuis, ils ne me veulent aucun bien
Demain, je m'enfuis, ils ne me veulent aucun bien
Je vais m'enfuir, je dois quitter ce coin*.

Une lecture attentive des titres des chansons de Rainey laisse voir à quel point sa musique était marquée par la question du voyage : *Leaving This Morning*** (« Partir ce matin »), *Traveling Blues**** (« Le Blues du voyage ») et *Runaway Blues* (« Le Blues de la fuite ») d'où est extrait le couplet cité ci-dessus.

Il semblerait que Ma Rainey était elle-même bien consciente du fait que sa musique permettait à son public – et en particulier les femmes qui venaient l'écouter – de participer par procuration à l'expérience du voyage. À un certain moment de sa carrière, elle disait que sa chanson favorite était *Traveling Blues***** :

*Train's at the station, I heard the whistle blow*
*The train's at the station, I heard the whistle blow*
*I done bought my ticket and I don't know where I'll go*

*I went to the depot, looked up and down the board*
*I went to the depot, looked up and down the board*
*I asked the ticket agent, "Is my town on this road?"*

---

* RAINEY Gertrude «Ma», *Runaway Blues*, Paramount 12902, 09/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.
** RAINEY Gertrude «Ma», *Leavin' This Morning*, Paramount 12902, 09/1928. Ressorti *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.
*** RAINEY Gertrude «Ma», *Walking Blues*, Paramount 12082, 12/1923. Ressorti sur *Queen of the Blues*, Biograph BLP-12032, non daté.
**** SIDRAN, *Black Talk*, *op. cit.*, p. 24.

*The ticket agent said, "Woman, don't sit and cry."*
*The ticket agent said, "Woman, don't you sit and cry*
*The train blows at this station, but she keeps on passing by."*

*I hear my daddy calling some other woman's name*
*I hear my daddy calling some other woman's name*
*I know he don't need me, but I'm gonna answer just the same*

*I'm dangerous and blue, can't stay here no more*
*I'm dangerous and blue, can't stay here no more*
*Here come my train, folks, and I've got to go.*

Le train est à la gare, j'ai entendu siffler
Le train est à la gare, j'ai entendu siffler
J'ai acheté mon billet et je ne sais pas où je vais aller

Je suis allée à la gare, j'ai regardé le panneau des départs
Je suis allée à la gare, j'ai regardé le panneau des départs
J'ai demandé au guichetier : « Est-ce que ma ville est sur cette route ? »

Le guichetier m'a dit : « Femme, ne t'assieds pas là à pleurer. »
Le guichetier m'a dit : « Femme, ne t'assieds pas là à pleurer
La loco siffle dans cette gare, mais elle ne s'y arrête pas. »

J'ai entendu mon *daddy* dire le nom d'une autre femme
J'ai entendu mon *daddy* dire le nom d'une autre femme
Je sais qu'il n'a pas besoin de moi, mais je vais lui répondre la même chose

Je suis dangereuse et triste, je ne peux plus rester ici
Je suis dangereuse et triste, je ne peux plus rester ici
Voilà mon train, les amis, et je dois partir.

Quand Ma Rainey chantait ce morceau, elle mettait en scène l'acte de voyager, cherchant consciemment à susciter une envie dans son public :

> *Baby*, je suis montée sur cette scène, habillée tout simplement ! Je portais un chapeau et un manteau, puis j'avais une valise à la main. Je l'ai posée par terre, tout naturellement, et je suis restée là comme si j'étais en train de réfléchir – juste pour leur faire voir de quoi je parlais. Puis, j'ai commencé à chanter. Tu voyais alors tous ces *jigs** avoir pour seule envie de prendre la route**.

Pour les femmes tout particulièrement, la possibilité de voyager était un marqueur d'autonomie, une possibilité de dépasser la passivité et la résignation – malgré les mauvais traitements et l'injustice dont elles étaient victimes –, d'exercer un certain contrôle sur leurs conditions de vie et sur leurs vies sexuelles en particulier. Les voies de chemin de fer étaient la preuve concrète qu'il existait autre chose, autre part, un ailleurs où la vie serait peut-être meilleure. La protagoniste de *Traveling Blues* ne sait même pas où elle veut aller. Pourtant, elle a bien acheté son billet et elle a la certitude qu'elle doit partir, quel que soit l'endroit où son voyage la mènera. Cette chanson réfute totalement le stéréotype blues selon lequel « quand un homme a le blues, il saute dans un train de marchandises et voyage, [mais] quand une femme a le blues, elle s'effondre et pleure*** ».

En tant que genre, le blues incarne un moment du développement historique africain-américain où les communautés noires semblaient ouvertes à toutes sortes de nouvelles

---

* Argot pour danseur [NDT].

** Cité par LIEB, *Mother of the Blues, op. cit.*, p. 46.

*** *C. & A. Blues* de PeetieWheatstraw contient les paroles suivantes : « *When a woman gets the blues, she hangs her head and cries / When a man gets the blues, he flags a freight train and rides.* » Vocalion 04592, 17/03/1931.

possibilités. C'était une forme musicale qui, en glorifiant l'exploration et la transformation, avait une signification spéciale pour les femmes noires américaines. Le blues leur offrait la possibilité de contester les normes sociales déterminant leur place dans leur communauté et dans la société en général. En effet, elles aussi pouvaient partir en quête d'une vie plus épanouissante et créative – et cela pas seulement pour leur peuple, mais pour elles-mêmes en tant qu'individus. Dans *Runaway Blues*, la femme qui lance qu'elle « s'enfuit demain » exprime également l'espoir que « le soleil, un jour, brillera dans [son] jardin ». En attendant, plutôt qu'accepter d'être la victime de violences conjugales – physiques et affectives –, elle devient une rebelle, elle marche et vagabonde, sans savoir ce qu'elle recherche, mais en étant déterminée à enfin trouver le soleil. *Got my clothes in my hand, walk the streets all night*, « j'ai mes habits avec moi, je déambule dans les rues toute la nuit » dit-elle.

Le projet et la destination de la protagoniste dans *Weeping Woman Blues* (« Le Blues de la femme en pleurs ») sont bien moins ambigus. Le périple qui la ramène sur les terres de son Sud natal est motivé par la recherche d'un amant qui s'est éclipsé :

*Lord, this mean old engineer, cruel as he could be*
*This mean old engineer, cruel as he could be*
*Took my man away and blowed the smoke back at me*

*I'm going down South, won't be back 'til fall*
*I'm going down South, won't be back 'til fall*
*If I don't find my easy rider, ain't comin' back at all.*

Seigneur, ce méchant vieux mécano, cruel comme il peut l'être
Ce méchant vieux mécano, cruel comme il peut l'être
A amené mon homme loin d'ici et m'a renvoyé la fumée de sa loco

Je descends dans le Sud, je ne reviendrai pas avant l'automne
Je descends dans le Sud, je ne reviendrai pas avant l'automne
Si je ne trouve pas mon voyageur, je ne reviendrai pas du tout*.

*Weeping Woman Blues* fait partie d'une série de chansons dans lesquelles les personnages principaux prennent la route à la recherche d'hommes qui, pour une raison ou pour une autre, les ont abandonnées. Bien que le titre de la chanson puisse laisser penser que sa protagoniste est découragée et résignée, les paroles soulignent au contraire le mouvement et l'action plutôt que l'immobilité et la passivité. Alors que la plupart des femmes noires se retrouvaient désemparées face aux partenaires masculins qui les abandonnaient – qu'ils soient partis chercher du travail, qu'ils fuient les responsabilités du foyer ou qu'ils soient juste tentés par l'appel de la route –, des chansons comme *Weeping Woman Blues* perturbaient la conception dominante de la femme au foyer.

Comme Ma Rainey, Bessie Smith enregistra une série de morceaux autour de la thématique de la quête de l'amant disparu, parmi lesquelles *Lookin' for My Man Blues***, *Frankie Blues**** (« Le Blues de Frankie ») et *Mama's Got the Blues***** (« *Mama* a le blues »). Dans cette dernière, la femme qui a été abandonnée fanfaronne en proclamant qu'elle a 19 autres amants : un en Alabama, trois à Chattanooga, quatre à Cincinnati, cinq dans le Mississippi et six à Memphis, Tennessee. Se vanter d'accumuler les partenaires sexuels dans de nombreuses villes et États était une posture que les

* RAINEY Gertrude «Ma», *Weeping Woman Blues*, Paramount 12455, 02/1927. Ressorti sur *Blues the World Forgot*, Biograph BLP-12001, non daté.
** SMITH Bessie, *Lookin' for My Man Blues*, Columbia 14569-D, 28/09/1927. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.
*** SMITH Bessie, *Frankie Blues*, Columbia 14023-D, 8/04/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.
**** SMITH Bessie, *Mama's Got the Blues*, Columbia A 3900, 30/04/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues* Singer, Columbia CG 33, non daté.

*blueswomen* classiques empruntaient régulièrement au blues masculin. Cette attitude attestait de leurs multiples voyages et était un signe de leur détermination à redéfinir la féminité noire comme active, assurée, indépendante et sexuelle.

Pour Sandra Lied, *Walking Blues* (« Le Blues de la marche ») écrite et interprétée par Ma Rainey, est « la meilleure illustration du thème de la femme qui vagabonde* » :

*Walked and walked 'til I, walked and walked 'til I almost lost my mind, hey, hey, hey*
*Walked and walked 'til I almost lost my mind*
*I'm afraid to stop walking, 'cause I might lose some time*

*Got a short time to make it, short time to make it, and a long ways to go, Lord, Lord, Lord*
*Got a short time to make it, and a long ways to go*
*Tryin' to find the town they call San Antonio.*

Marché et marché jusqu'à ce que je, j'ai marché et marché jusqu'à ce que j'en perde presque la tête, hey, hey, hey
Marché et marché jusqu'à ce que j'en perde presque la tête
J'ai peur de m'arrêter de marcher, je risque de perdre du temps

J'ai peu de temps pour y arriver, peu de temps pour y arriver, et un long chemin à parcourir, Seigneur, Seigneur, Seigneur
Peu de temps pour y arriver et un long chemin à parcourir
À essayer de trouver la ville qu'ils appellent San Antonio.

Lied affirme que « *Walking Blues* affiche une volonté indomptable et de la force plutôt qu'un apitoiement larmoyant ». Comme elle le montre, « ici, la raison de la séparation et du départ de l'homme n'est même pas mentionnée. La chanson

* LIEB, *Mother of the Blues, op. cit.*, p. 100.

décrit les journées éreintantes et monotones de cette femme, ainsi que sa recherche infructueuse d'informations* ». Pourtant, son interminable marche est émancipatrice. Elle peut se lancer dans une quête pour l'objet de son désir, un choix quasiment inconcevable aux époques antérieures et qui restait au-delà du possible pour la plupart des femmes de l'époque.

Avec quelques modifications de genre ici et là, *Slow Driving Moan* (« Complainte à l'allure lente ») pourrait facilement passer pour un blues masculin, basé sur le thème de l'homme appelé par la route. L'interprétation que donne Ma Rainey de cette chanson, qu'elle a elle-même composée, en fait une contestation explicite et efficace des conceptions dominantes genrées :

*I've rambled 'til I'm tired, I'm not satisfied*
*I've rambled 'til I'm tired, I'm not satisfied*
*Don't find my sweet man, I gon' ramble 'til I die*
*[...]*
*Oh, you've been feeling the same, I know our love is just the same*
*And now you know mama'll be home some day, I'll hear you call my name*
*I'm a common old rollin' stone, just got the blues for home sweet home.*

J'ai marché jusqu'à être fatiguée, je ne suis pas satisfaite
J'ai marché jusqu'à être fatiguée, je ne suis pas satisfaite
Je ne trouve pas mon beau parleur, je vais marcher jusqu'à la mort
[...]
Oh, tu as ressenti la même chose, je sais que notre amour est bien le même
Et maintenant tu sais qu'un jour *mama* sera de retour, je t'entendrai dire mon nom

* *Ibid.*, p. 101.

Je suis une vieille et simple pierre qui roule, j'ai simplement le blues en pensant à la maison*.

C'est en général l'homme qui quitte la femme pour répondre à l'appel de la route. Mais ici, c'est la femme qui devient la *rolling stone*, promettant à son homme qu'elle finira par rentrer à la maison et y rester. La protagoniste déclare qu'elle veut expérimenter sa liberté. En écrivant et chantant *Slow Driving Moan*, Ma Rainey rendait un service inestimable aux femmes qui l'écoutaient : les mener vers de nouveaux niveaux de conscience à propos de domaines inexplorés de leurs propres vies.

Le voyage, en soi, procure l'expérience de la liberté – c'est la mobilité, l'activité choisie de façon autonome, qui donne un goût de l'émancipation. Il n'y a aucune garantie que la voyageuse arrivera à une destination satisfaisante ou que le trajet ne sera pas douloureux. Cependant, il faut noter que, contrairement à une idée couramment admise, le blues ne se caractérise pas par un pessimisme dévorant, la conscience du blues rejette également l'optimisme manifeste des *spirituals*. *Lost Wandering Blues* (« Le Blues des pas perdus »), qui est une autre composition de Rainey, fournit un exemple frappant de cette dimension anti-téléologique du blues :

*I'm leavin' this mornin' with my clothes in my hand*
*Lord, I'm leavin' this mornin' with my clothes in my hand*
*I won't stop movin' 'til I find my man*

*I'm standin' here wonderin' will a matchbox hold my clothes*
*Lord, I'm standin' here wonderin' will a matchbox hold my clothes*
*I got a trunk too big to be botherin' with on the road*

* RAINEY Gertrude « Ma », *Slow Driving Moan*, Paramount 12526, 08/1927. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

*I went up on the mountain, turned my face to the sky*
*Lord, I went up on the mountain, turned my face to the sky*
*I heard a whisper, said, "Mama, please don't die."*

*I turned around to give him my right han'*
*Lord, I turned around to give him my right han'*
*When I looked in his face, I was talking to my man*

*Lord, look-a yonder, people, my love has been refused*
*I said, look-a yonder, people, my love has been refused*
*That's the reason why mama's got the lost wandering blues.*

Je pars ce matin avec mes habits à la main
Seigneur, je pars ce matin avec mes habits à la main
Je ne m'arrêterai pas tant que je n'aurais pas retrouvé mon homme

Je suis là à me demander si je pourrais mettre mes habits dans une boîte d'allumettes
Seigneur, je suis là à me demander si je pourrais mettre mes habits dans une boîte d'allumettes
Ma malle est trop grosse pour que je m'embête avec elle sur la route

Je suis allée en haut de la montagne, mon visage tourné vers le ciel
Seigneur, je suis allée en haut de la montagne, mon visage tourné vers le ciel
J'ai entendu un chuchotement qui disait : « *Mama*, s'il te plaît ne meurs pas ».

Je me suis retournée pour lui tendre ma main droite
Seigneur, je me suis retournée pour lui tendre ma main droite
Quand j'ai vu son visage, je parlais à mon homme

Seigneur, regardez par-là, les gens, mon amour a été refusé
J'ai dit, regardez par-là, les gens, mon amour a été refusé
C'est la raison pour laquelle *mama* a le blues des pas perdus.

Les paroles de *Lost Wandering Blues* annoncent un départ pour un voyage émotionnel, sans égard pour les risques que cela implique et malgré le fait que la destination n'est pas précisément déterminée. La chanson traduit une détermination à explorer la myriade de potentialités inhérentes à la nouvelle situation des femmes noires, sans s'encombrer de doutes ni d'angoisses. Ici, l'illumination religieuse, la sexualité et l'introspection psychologique sont entremêlées. Dans un premier temps, le but du voyage de la narratrice est présenté comme étant de « trouver [son] homme ». Cependant, les expériences spirituelles et les confrontations existentielles rencontrées en chemin affirment son désir sexuel sans qu'elle en soit captive. La femme, dans cette chanson, ne sait peut-être pas vraiment quel est le but qu'elle souhaite atteindre. Cherche-t-elle à se comprendre elle-même? Questionne-t-elle les dilemmes liés à la condamnation du plaisir sexuel par la religion? Recherche-t-elle un nouvel environnement social dans lequel elle pourrait vivre comme un être humain libre et créatif? Toutes ces finalités sont possibles, ce sont les motivations non formulées de son voyage. Il ne fait cependant aucun doute qu'elle est déterminée à continuer à avancer, à explorer toutes les possibilités. Les observations de Julio Finn sur la signification de la route chez les hommes du blues peuvent tout autant s'appliquer aux femmes du blues : « Pour le *bluesman*, la route peut être comparée à une chanson, dont la dimension spirituelle conduit à soi-même*. »

Comme la plupart des chansons blues, *Lost Wandering Blues* de Rainey est une représentation imagée et symbolique, qui

* FINN, *The Bluesman*, *op. cit.*, p. 199.

fonctionne par analogies, plutôt qu'un récit narratif. L'image de la première strophe – « je pars ce matin avec mes habits à la main » – indique une rupture totale avec les conditions de vie que la protagoniste quitte. Cette idée est fortement confirmée dans la seconde strophe, transformant une image récurrente du blues masculin en lui donnant une teneur spécifiquement féminine. La référence à la boîte d'allumettes comme sac de voyage est associée à l'appauvrissement – tout ce que possède le voyageur tient dans une boîte d'allumettes. On entend par exemple ce couplet dans *Matchbox Blues* (« Le Blues de la boîte d'allumettes ») de Blind Lemon Jefferson :

*I'm setting here wondering will a matchbox hold my clothes*
*I'm setting here wondering will a matchbox hold my clothes*
*I ain't got so many matches but I got so far to go.*

Je suis là à me demander si mes habits tiendraient dans une boîte d'allumettes
Je suis là à me demander si mes habits tiendraient dans une boîte d'allumettes
Je n'ai pas beaucoup d'allumettes mais j'ai encore un long chemin à faire*.

Mais quand Ma Rainey, elle, chante « ma malle est trop grosse pour que je m'embête avec elle sur la route », la boîte d'allumettes devient une métaphore de la décision consciente de la protagoniste de ne prendre que l'essentiel, laissant derrière elle ce qui définissait sa place dans sa condition antérieure. Ce qui était un symbole de l'appauvrissement et de la misère devient pour Rainey un vecteur d'émancipation. En ce sens, son utilisation de cette métaphore rappelle la boîte d'allumettes

* Jefferson Blind Lemon, *Matchbox Blues*, Paramount Master 4424-2, 04/1927.

du *Packing Trunk Blues* (« Le Blues de la malle à remplir ») de Leadbelly, chanté sur le mode archaïque du AAA :

*Sitting here wondering will a matchbox hold my clothes*
*Sitting here wondering will a matchbox hold my clothes*
*Sitting here wondering will a matchbox hold my clothes*

*I don't want to be bothered with no suitcase on the road*
*I don't want to be bothered with no suitcase on the road*
*I don't want to be bothered with no suitcase on the road.*

Assis là, à me demander si mes habits tiendront dans une boîte d'allumettes
Assis là, à me demander si mes habits tiendront dans une boîte d'allumettes
Assis là, à me demander si mes habits tiendront dans une boîte d'allumettes

Je ne veux pas être embêté par une valise sur la route
Je ne veux pas être embêté par une valise sur la route
Je ne veux pas être embêté par une valise sur la route*.

Être une femme sans racine ni attache signifiait quelque chose de bien différent que d'être un homme dans la même situation. De bien des manières, les hommes africains-américains de cette époque étaient forcés de prendre la route et nombre d'entre eux développaient une addiction au voyage. La mobilité territoriale était un mode normal d'existence dans une communauté qui venait d'être affranchie. Mais les femmes qui passaient de longues périodes sur la route étaient rares ; elles se retrouvaient sûrement à devoir remettre en question leur condition de femmes, leur capacité à subvenir à leurs propres besoins et à persévérer.

* LEDBETTER Huddie, *Packing Trunk Blues*, Columbia 530035, 1935.

S'ajoutait à cela l'incertitude quant à ce qui les attendait. *Lost Wandering Blues* évoque ce moment de questionnement spirituel : la protagoniste grimpe sur une montagne, se tourne vers les cieux et ses pensées suicidaires sont implicites.

Comme c'est très souvent le cas dans le blues, *Lost Wandering Blues* s'achève dans l'ambiguïté. Néanmoins, cette chanson affirme la détermination de la femme à poursuivre la route, à continuer de vagabonder, aussi perdue soit-elle. Bien que son amour ait été rejeté, elle refuse de s'éloigner de sa nouvelle personnalité acquise grâce au voyage. Sandra Lieb observe que ce type de chanson

> se caractérise par l'accent mis sur l'action plutôt que sur les excès émotionnels. Moins indulgente avec elle-même, la femme est dans le mouvement, à parcourir les rues, au lieu de pleurer dans son lit. Elle a quitté le foyer et s'éloigne de la dépression solitaire pour aller agir dans le monde*.

Bessie Smith, quant à elle, s'inscrit dans un autre moment de l'histoire noire américaine, où les grandes migrations vers le Nord ont changé la donne. Dans ses chansons, la thématique du voyage s'exprime soit à travers le désir de rentrer chez soi, soit dans la futilité par excellence du vagabondage. Certaines mettent néanmoins l'accent – comme le fait *Lost Wandering Blues* de Rainey – sur le caractère potentiellement salutaire du voyage en lui-même. *Sobbin' Hearted Blues* (« Le Blues du cœur qui sanglote »), par exemple, met en scène une femme maltraitée par son homme, qui prend la route dans l'espoir de sortir de sa dépression :

> *I'm gon' start walkin' 'cause I got a wooden pair of shoes*
> *Gon' keep on walkin' 'til I lose these sobbin' hearted blues.*

* Lieb, *Mother of the Blues, op. cit.*, p. 95

Je vais commencer à marcher parce que j'ai une paire de chaussure en bois
Je vais continuer à marcher jusqu'à ce que je perde ce blues du cœur qui sanglote*.

Un bon nombre de chansons de Rainey sur la mobilité et le voyage encouragent les femmes noires à tourner leur regard vers leur «chez-soi» pour se consoler et s'inspirer. Dans ces chansons, le fait de voyager a donc un but clair et précis, il n'est pas synonyme d'incertitude et d'inconnu mais, au contraire, il est motivé par le besoin de certitude et de stabilité. «Chez-soi» renvoie métaphoriquement au Sud, conceptualisé comme territoire historique de la résistance à la suprématie blanche, et esthétiquement transformé en lieux de résistances à la suprématie masculine. *South Bound Blues* (« Le Blues de la route du Sud »), par exemple, présente la situation d'une femme qui accompagne son homme dans le Nord et qui s'y retrouve abandonnée :

*Oh, you done me wrong, you throwed me down*
*You caused me to weep and to moan*
*I told him I'd see him, honey, some of these days*
*And I'm going to tell him 'bout his low down dirty ways.*

Oh, tu m'as fait du mal, tu m'as laissée tomber
Tu m'as fait sangloter et gémir
Je lui ai dit que je le verrai, chéri, un de ces jours
Et je vais lui parler de ses mauvaises manières.

Pour cette femme, rentrer chez soi est une forme de résistance. Dans le dernier couplet, elle se réjouit de ce

* Smith Bessie, *Sobbin' Hearted Blues*, Columbia 14056-0, 14/01/1925. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

voyage qui la ramène chez elle, tout en restant indécise sur le bien ou le mal que cela lui fait :

*Done bought my ticket, Lord, and my trunk is packed*
*Goin' back to Georgia, folks, I sure ain't comin' back*
*My train's in the station, Idone sent my folks the news*
*You can tell the world I've got those South bound blues.*

J'ai acheté mon billet, Seigneur, et ma valise est faite
Je rentre en Géorgie, les amis, c'est sûr que je ne vais pas revenir
Mon train est à la gare, mes proches sont prévenus
Vous pouvez dire au monde entier que j'ai ce blues qui m'entraîne vers le Sud*.

Cette chanson affirme que la culture africaine-américaine, enracinée dans l'expérience du Sud, est une source de l'énergie créatrice du peuple noir – et donc les femmes y comprises – et lui donne la capacité de faire face aux épreuves qu'il affronte. Comme dans pratiquement toutes les chansons de Gertrude Rainey, ici encore la focale est mise sur une relation amoureuse, où l'homme est évoqué sur le mode de l'accusation. Cependant, les représentations de la douleur qu'endurent les femmes dans leurs relations semblent être aussi des allusions métaphoriques à la souffrance liée aux entraves du sexisme et du racisme. Cette frontière floue entre le sexuel et le social rappelle le même flou qui habite les *spirituals*, entre le religieux et le profane. La chanson que nous venons de citer semble impliquer que l'inspiration et l'esprit du Sud sont nécessaires pour survivre : la connaissance des cultures noires du Sud synthétise la force de résistance des Africains qui survécurent à

* Rainey Gertrude « Ma », *South Bound Blues*, Paramount 12227, 03/1924. Ressorti sur *Queen of the Blues*, Biograph BLP-12032, non daté.

la Grande Traversée, à l'esclavage qui les attendait de ce côté de l'Atlantique et au racisme débridé qui suivit l'émancipation. Les femmes ne souffraient alors pas seulement en tant que prolétaires, mais aussi en raison de la violence sexuelle des hommes blancs comme des hommes noirs, des familles séparées, des grossesses forcées et d'innombrables autres formes d'oppression. Le retour en train vers la Géorgie de *South Bound Blues* peut être perçu comme une identification spirituelle à l'*ethos* noir du Sud et au continuum de luttes que menèrent collectivement les Noirs pendant des siècles.

Cette chanson verbalise la situation des femmes noires ayant nourri de faux espoirs, trahies et maltraitées par des hommes – des hommes qu'elles avaient suivis dans le Nord, terre étrangère et hostile. Le morceau encourage une identification spirituelle à la culture noire du Sud, proposant un modèle de féminité basé sur l'autonomie et l'indépendance. Cette chanson demande aux femmes de rassembler en elles-mêmes le courage et la force de leurs aïeules. Ainsi, ce mouvement rétrospectif dans l'histoire africaine-américaine devient un mouvement prospectif, une exploration progressiste.

*Bessemer Bound Blues* (« Le blues de l'appel de Bessemer ») est une autre chanson de Rainey liant la résistance à la domination masculine au retour sur la terre natale. Bessemer, qui était alors une banlieue rurale de Birmingham, Alabama, est la destination d'une femme qui décide que vivre dans la splendeur de Chicago n'est pas une assez bonne raison pour être la victime d'un homme qui la maltraite. En affirmant avec force à son *papa* qu'elle « ne sera plus jamais [son] chien », elle déclare que « *mama* rentre chez elle en chantant le blues de Bessemer ». À cette époque, le Nord incarnait encore l'espoir d'une vie meilleure aux yeux de la plupart des Noirs du Sud. Mais ceux qui migrèrent découvrirent que les lumières de la ville ne pouvaient pas cacher la pauvreté et l'aliénation qui les y

attendaient. Dans le blues féminin, la relation amoureuse qui tourne mal dans le Nord est, en général, un moyen de formuler les frustrations, les déceptions et la désillusion dont les femmes souffraient à cause de l'exode. Le retour vers le Sud, *a contrario*, symbolise un nouvel espoir. Comme Rainey le chante dans *Bessemer Bound Blues* :

*State Street's all right and lights shine nice and bright*
*State Street's all right and lights shine nice and bright*
*But I'd rather be in Bessemer reading by a candle light.*

La State Street est pas mal et les lumières brillent, belles et étincelantes
La State Street est pas mal et les lumières brillent, belles et étincelantes
Mais je préférerais être à Bessemer à lire à la lueur d'une chandelle*.

Dans *Toad Frog Blues* (« Le Blues du crapaud »), le voyage vers le Sud est la quête d'un refuge où échapper à la mélancolie. L'image omniprésente du train apparaît, tout comme dans les *spirituals* qui précédaient le blues, comme un symbole d'espoir et de transformation :

*When you hear a frog croaking, you'll know they're cryin' for more rain*
*When you hear a frog croaking, you'll know they're cryin' for more rain*
*But when you hear me cryin', I'm cryin' because I can't ride a train*
*[...]*
*If I don't lose these blues, I'll be in some undertaker's morgue*
*If I don't lose these blues, I'll be in some undertaker's morgue*
*I'm tired of eating one meal, hopping, too, just like a frog*

* RAINEY Gertrude «Ma», *Bessemer Bound Blues*, Paramount 12374, 12/1925. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

*I can't get no higher, sure can't get no lower down*
*I can't get no higher, sure can't get no lower down*
*I got the toad frog blues and I'm sure Lordy Dixie bound.*

Quand t'entends une grenouille qui coasse, tu sais qu'elle pleure pour plus de pluie
Quand t'entends une grenouille qui coasse, tu sais qu'elle pleure pour plus de pluie
Mais quand tu m'entends pleurer, je pleure parce que je ne peux pas prendre le train
[...]
Si je ne perds pas ce blues, je finirai chez le croque-mort
Si je ne perds pas ce blues, je finirai chez le croque-mort
J'en ai marre de ne manger qu'un repas, à sauter moi aussi comme une grenouille

Je ne peux pas aller plus haut, et sûrement pas tomber plus bas
Je ne peux pas aller plus haut, et sûrement pas tomber plus bas
J'ai le blues du crapaud et je suis clairement liée au saint *Sud*.

Dans *Moonshine Blues*, une femme abandonnée par son homme sombre dans l'alcool, déclarant, dans un état d'ivresse, qu'elle compte prendre la route du Sud :

*My head goes 'round and around, babe, since my daddy left town*
*I don't know if the river runnin' up or down*
*But there's one thing certain, it's mama's going to leave town*

*You'll find me wrigglin' and a-rockin', howlin'like a hound*
*Catch the first train that's runnin' South bound.*

---

* RAINEY Gertrude «Ma», *Toad Frog Blues*, Paramount 12242, 15/10/1924. Ressorti sur *Blues the World Forgot*, Biograph BLP-12001, non daté.

J'ai la tête qui tourne et tourne, bébé, depuis que mon *daddy* a quitté la ville
Je ne sais même plus dans quel sens coule le fleuve
Mais il y a une chose de certaine, c'est que *mama* va quitter cette ville

Tu vas me voir frétiller et me balancer, hurler comme un chien
Je vais sauter dans le premier train qui se dirige vers le Sud*.

Bessie Smith, qui enregistra cette composition de Rainey deux ans avant que celle-ci ne le fasse elle-même, connaissait mieux l'alcool que son aînée**. Elle avait également une expérience plus personnelle des problèmes rencontrés par les femmes noires migrant vers le Nord puisque, native du Tennessee, elle s'était installée en Pennsylvanie. Bien que Rainey ait passé une grande partie de sa carrière sur la route, elle vivait dans le Sud lorsqu'elle n'était pas en tournée. La désillusion liée à la vie dans le Nord est donc bien plus présente dans l'œuvre de Smith que dans celle de sa mentor. Les chansons de Smith faisaient écho aux nouvelles expériences vécues par le peuple noir et lui permettaient d'élaborer une conscience collective enracinée dans des souvenirs du Sud mais reformulée par l'expérience prolétarienne noire du Nord. Cette nouvelle conscience collective était particulièrement importante dans la mesure où elle permettait d'atténuer les effets souvent traumatisants de l'exode.

Durant l'esclavage, le Nord avait été un symbole tenace de liberté et d'espoir, souvent associé au paradis dans la musique religieuse que produisaient les esclaves. Le Sud, soumis à une esclavocratie agressive et oppressante, était

* RAINEY Gertrude «Ma», *Moonshine Blues*, Paramount 12603, 12/1927. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.
** Bessie Smith enregistra *Moonshine Blues* de Rainey en avril 1924; Rainey ne l'enregistra pas avant décembre 1927.

un territoire marqué par les souffrances du peuple noir et par une oppression que des millions d'Africains-Américains désiraient fuir, soit pour l'Afrique elle aussi associée au paradis dans les *spirituals*, soit pour le Nord et ses promesses de liberté. Cette géographie symbolique du Sud ne changea pas vraiment après la guerre de Sécession, les Noirs vivaient dans une pauvreté extrême et les lois Jim Crow instaurant la ségrégation encourageaient la terreur raciste. Il y avait donc de nombreuses bonnes raisons de quitter le Sud, comme le chante Cow Cow Davenport dans son enregistrement de *Jim Crow Blues* (« Le Blues de Jim Crow ») datant de 1929 :

*I'm tired of this Jim Crow, gonna leave this Jim Crow town*
*Doggone my black soul, I'm sweet Chicago bound*
*Yes, I'm leavin' here, from this ole Jim Crow town*

*I'm going up North, where they say-money grows on trees*
*I don't give a doggone, if my black soul leaves*
*I'm going where I don't need no BVDs.*

Jim Crow me fatigue, je vais quitter cette ville où règne Jim Crow
Ma satanée âme noire, je suis attirée par le doux Chicago
Oui, je pars d'ici, de cette vieille ville où règne Jim Crow

Je monte dans le Nord, ils disent que l'argent y pousse sur les arbres
J'en ai rien à faire si mon âme noire part d'ici
Je vais là où je n'aurai pas besoin de BVD*.

Mais bien évidemment, l'argent ne poussait pas sur les arbres du Nord, certains d'entre eux, comme dans le Sud, servaient

* Cow Cow Davenport, *Jim Crow Blues*. Paroles citées dans OLIVER Paul, *The Meaning of the Blues*, Collier, New York, 1960, p. 71. [NDT : Selon la définition de J.-P. Levet, BVD est l'acronyme de Bradley, Voorhees and Day, marque de sous-vêtements très populaires dans les années 1920.]

plutôt de site de lynchage. Les travailleurs noirs qui avaient migré découvraient en général une vie plus dure dans le Nord que dans les villes et les campagnes qu'ils avaient laissées derrière eux.

Vivre dans le Nord coupait les Noirs d'une unité culturelle et des réseaux de solidarités familiales qui existaient dans le Sud, grâce auxquels ils avaient réussi à humaniser leur environnement. Dans la mesure où les réalités socio-économiques du Nord faisaient voler en éclats les illusions des immigrants noirs, le Sud voyait sa signification historique évoluer, pour en arriver à symboliser une libération des traumatismes de l'exode. S'il exprime des idées optimistes à propos de la vie dans le Nord, Cow Cow Davenport ne manque pas de reconnaître qu'il rentrera dans son Sud natal s'il est déçu :

*Lord well, if I get up there-where they don't suit*
*I don't start no crying. Go tell that ole ma'am of mine*
*Lord, I'm ready to come back to my Jim Crow town.*

Seigneur, si j'arrive là-haut, et que ça ne me convient pas,
Je vais pas me mettre à pleurer. Va le dire à ma bonne vieille m'dame
Seigneur, je suis prêt à rentrer dans ma ville où règne Jim Crow*.

*Far Away Blues* (« Le Blues lointain »), que Bessie Smith chante en duo avec Clara Smith et qui est malheureusement un de ses disques qui rencontra le moins de succès, exprime un désenchantement sans équivoque quant à la vie dans le Nord. Elles vont même jusqu'à chanter qu'elles mourront de solitude.

*We left our southern home and wandered north to roam*
*Like birds, went seekin' a brand new field of corn*
*We don't know why we are here*

* *Ibid.*

*But we're up here just the same*
*And we are just the lonesomest girls that's ever born.*

On a laissé nos maisons du Sud et on est parti errer dans le Nord
Comme les oiseaux, on est parti chercher un nouveau champ de maïs
On ne sait pas pourquoi on est là
Mais là-haut, c'est simplement pareil
Et on est tout simplement les filles les plus solitaires qui soient nées.

Et la chanson de conclure :

*Oh, there'll come a day when from us you'll hear no news*
*Then you will know that we have died from those lonesome far away blues.*

Oh, viendra un jour où vous n'aurez plus de nouvelles de nous
Alors vous saurez qu'on est mortes de ce blues lointain et solitaire*.

*Louisiana Low Down Blues* (« Le Vrai Blues de la Louisiane ») est, comme *Far Away Blues*, une des rares chansons ne faisant aucune allusion aux relations intimes. Cette chanson utilise l'imagerie traditionnelle associée aux *spirituals*, mais sur un mode inversé :

*Lou'siana, Lou'siana, mama's got the low down blues*
*Lou'siana, Lou'siana, mama's gain' on a cruise*
*Tonight when I start walkin', although the road is hard*
*I'm gonna keep on walkin' 'til I get in my own backyard*

* SMITH Bessie et SMITH Clara, *Far Away Blues*, Columbia 13007-0, 4/10/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

*Mississippi River, Mississippi River, I know it's deep and wide*
*Mississippi River, I know it's deep and wide*
*Won't be satisfied 'til I get on the other side*

*Gon' to keep on trampin', gon' keep on trampin' 'til I get on solid ground*
*Gonna keep on trampin' 'til I get on solid ground*
*On my way to Dixie, Lord, I'm Lou'siana bound*

*Got a low down feelin', a low down feelin', I can't lose my heavy load*
*Got a low down feelin', I can't lose my heavy load*
*My home ain't up North, it's further down the road.*

Louisiane, Louisiane, *mama* a un vrai blues
Louisiane, Louisiane, *mama* est à nouveau en maraude

Cette nuit, je vais commencer à marcher, bien que la route soit difficile
Et je vais continuer à marcher jusqu'à ce que je retrouve mon propre jardin.

Le Mississippi, le Mississippi, je sais que le fleuve est profond et large
Le Mississippi, je sais qu'il est profond et large
Je ne serai pas contente tant que je ne serai pas sur l'autre rive

Je vais continuer à vagabonder, je vais continuer à vagabonder jusqu'à ce que je trouve la terre ferme
Je vais continuer à vagabonder jusqu'à ce que je trouve la terre ferme
En route pour Dixie, Seigneur, je suis attachée à la Louisiane
J'ai un sentiment profond, un sentiment profond, et j'arrive à pas me débarrasser de ce fardeau

J'ai un sentiment profond, j'arrive pas à me débarrasser de ce fardeau
Mon chez-moi n'est pas dans le Nord, c'est bien plus loin sur la route*.

On retrouve bien ici les images récurrentes des chants religieux des esclaves : la fuite, les marches interminables, des fleuves « profonds et larges » à franchir et l'autre rive représentant la liberté. Mais alors que les voyages émancipateurs des *spirituals* vont en direction du Nord, *Lousiana Low Down* évoque le retour chez soi, vers le Sud.

*Dixie Flyer Blues* (« Le Blues du voyageur du Sud ») reprend l'idée centrale de *Louisiana Low Down Blues*. Le vers concluant cette dernière chanson, « mon chez-moi n'est pas dans le Nord, c'est bien plus loin sur la route », devient une partie du couplet d'introduction de la première : « parce que mon chez-moi n'est pas ici, c'est bien plus loin sur la route ». Tout comme *Louisiana Low Down Blues*, *Dixie Flyer Blues* ne fait aucune référence à une relation amoureuse, mais est entièrement consacrée à la thématique du retour. Dans une brève allusion à la vie familiale, la protagoniste de cette chanson déclare qu'elle rentre chez sa mère :

*Here's my ticket, take it, please, conductorman*
*Here's my ticket, take it, please, conductorman*
*Goin' to my mammy way down in Dixieland.*

Voilà mon billet, prenez-le, s'il vous plaît, chauffeur
Voilà mon billet, prenez-le, s'il vous plaît, chauffeur
Je vais chez ma mère, tout là-bas à Dixieland**.

* SMITH Bessie, *Louisiana Low Down Blues*, Columbia 14031-0, 22/07/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, CG 30450, 1972.
** SMITH Bessie, *Dixie Flyer Blues*, Columbia 14079-0, 15/05/1925. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

Bessie Smith interprète cette chanson avec enthousiasme, célébrant sa décision de laisser le Nord derrière elle – « je ne resterai pas dans le Nord pour sauver la satanée âme de qui que ce soit » – et de rentrer à « Dixieland, le meilleur endroit sur terre ».

La ségrégation subie lors du voyage du retour est évoquée dans une chanson de Clara Smith, la rivale de Bessie. *L.&N. Blues* (« Le Blues de la compagnie Louisville & Nashville ») attire explicitement l'attention sur les politiques racistes du Sud même si elle célèbre en même temps la voyageuse. En effet, les lois Jim Crow, appliquées par les compagnies ferroviaires, reléguaient les Noirs dans des wagons séparés dès que les trains franchissaient la ligne Mason-Dixon*, comme l'affirme le dernier couplet :

*I'm a ramblin' woman, I've got a ramblin' mind*
*I'm a ramblin' woman, I've got a ramblin' mind*
*I'm gonna buy me a ticket and ease on down the line*

*Mason-Dixon line is down where the South begins*
*Mason-Dixon line is down where the South begins*
*Gonna leave a Pullman and ride the L.&N.*

Je suis une femme qui vagabonde, j'ai un esprit voyageur
Je suis une femme qui vagabonde, j'ai un esprit voyageur
Je vais m'acheter un billet et descendre toute la ligne

La ligne Mason-Dixon, c'est là-bas que le Sud commence
La ligne Mason-Dixon, c'est là-bas que le Sud commence
Je vais laisser le Pullman et monter à bord d'un L.&N**.

* Ligne de démarcation entre les États du Nord et du Sud. Elle délimite les frontières du Maryland, du Delaware et de la Pennsylvanie [NDT].

** SMITH Clara, *L.&N. Blues*, Columbia 14073-0, 03/1925. [NDT : Pullman et L.&N. étaient des compagnies de chemins de fer, la seconde parcourant le Sud.]

Edward Brooks s'étonne que Bessie Smith enregistrât une chanson intitulée *Muddy Water* (« L'Eau boueuse »), imprégnée elle aussi de la nostalgie du Sud. Ses paroles semblent romantiser et donc banaliser les crues dévastatrices du Mississippi :

> Les paroles de *Muddy Water (A Mississippi Moan)* [...] expriment une nostalgie pour un Sud idéalisé qui ne serait pas problématique si elles ne sentimentalisaient pas les crues récurrentes du Mississippi. Bessie devait sûrement ne plus choisir seule ce qu'elle enregistrait à cette période. Il serait sinon difficile d'expliquer pourquoi elle avait auparavant traité ce thème sérieusement dans *Backwater Blues* (« Le Blues du remous ») alors qu'elle remettait en question ce sérieux avec ces ridicules paroles de Tin Pan Alley*.

Les paroles auxquelles il se réfère sont les suivantes :

*Dixie moonlight, Swanee shore*
*Headin' homebound just once more*
*To my Mississippi Delta home*

*Southland has got grand garden spots*
*Whether you believe it or not*
*I hear those trees a-whispering, "Come on back to me."*

*Muddy water 'round my feet*
*Muddy water in the street*
*Just God's own shelter*
*Down on the Delta*
*Muddy water in my shoes*
*Reelin' and rockin' to them low down blues*

* BROOKS, *The Bessie Smith Companion, op.cit.*, p. 119.

*They live in ease and comfort down there, I do declare*
*Been away a year today to wander and roam*
*I don't care, it's muddy there*
*But, see, it's my home*
*Got my toes turned Dixie way*
*'Round the Delta let me lay*
*My heart cries out for muddy water.*

Le clair de lune de Dixie, la rive de la Swanee
Je rentre chez moi une fois de plus
Dans mon delta du Mississippi.

La terre du Sud a de grands jardins merveilleux
Que tu le croies ou non
J'entends ces arbres qui murmurent : « reviens à moi ».

Je marche dans l'eau boueuse
De l'eau bouseuse plein des rues
Simplement le refuge de Dieu lui-même
Là-bas dans le Delta
De l'eau boueuse dans mes chaussures
Me basculant et me balançant au rythme d'un blues lent

Ils vivent à l'aise et confortablement là-bas, je le dis
Ça fait un an aujourd'hui que je marche et que j'erre
Je m'en fiche si c'est boueux là-bas
Parce que, tu vois, c'est chez moi
Mes orteils ont pris le chemin de Dixie
Laisse-moi me poser dans le Delta
Mon cœur pleure pour l'eau boueuse*.

* SMITH Bessie, *Muddy Water*, Columbia 14197-0, 2/03/1927. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

Ces paroles reflètent en effet la banalité des productions standardisées du Tin Pan Alley et leur qualité est bien loin de la puissance poétique du blues. Dans ce patchwork d'images discordantes, évoquant pêle-mêle le Sud des aristocrates blancs et leurs « grands jardins merveilleux », et les foyers de la classe laborieuse noire « se basculant et se balançant au rythme d'un blues lent », *Muddy Water* semble avoir été écrite sans égard pour la réalité des relations sociales et raciales du Sud. L'exemple le plus flagrant, bien que probablement non intentionnel, est la phrase : « j'entends ces arbres qui murmurent : "reviens à moi" ». Ici, la référence fait littéralement écho aux « grands jardins ». Mais combien de Noirs pouvaient entendre cette évocation des arbres du Sud sans penser aux milliers de lynchages, dans lesquels ces arbres transformés en potences devenaient des instruments de terreur?

Pourquoi Bessie Smith a-t-elle enregistré une telle chanson? Selon Chris Albertson, la session d'enregistrement durant laquelle ce morceau fut produit était une tentative de renouer avec le succès en introduisant dans son répertoire des productions plus «commerciales». C'est en effet durant cette même session que Smith enregistra *Alexander's Ragtime Band* (« L'Orchestre de ragtime d'Alexandre ») de Irving Berlin. De son côté, Brooks a sûrement raison de penser que Bessie ne contrôlait pas vraiment le choix de ces morceaux. Albertson rappelle qu'à la même période, Smith se produisait sur la scène du Lincoln Theatre de Harlem dans un spectacle présenté comme *Bessie Smith and Her Yellow Girl Revue* [Bessie Smith et sa revue de filles à la peau claire]. Albertson suggère que l'artiste n'était en rien responsable de la production de ce spectacle, ni de ce qu'annonçait son affiche, dans la mesure où elle « avait toujours exprimé un mépris monumental pour les femmes noires à la peau claire* ». Mais Albertson oublie de

* ALBERTSON, *Bessie*, *op. cit.*, pp. 128, 129.

signaler qu'il n'est pas ici seulement question du préjugé de Bessie Smith à leur égard. De fait, à cette époque, les femmes noires à la peau claire étaient les seules qui pouvaient avoir du travail dans la plupart des clubs et théâtres de Harlem.

Il est intéressant de noter que les musiciens participant à cette session faisaient partie des plus brillants de l'époque : Fletcher Henderson, Joe Smith et Coleman Hawkins. Albertson relève avec justesse qu'en travaillant avec ces instrumentistes, la façon dont Smith « traite ces chansons offre la preuve exquise de son talent à transformer un matériau musical banal en quelque chose de tout à fait spécial* ». Il faut ajouter un autre élément d'importance. Le premier master de *Muddy Water* fut endommagé, Columbia ressortit donc plus tard la seconde prise de cet enregistrement, sous le même numéro de disque. Or, dans cette seconde prise, l'interprétation de Smith est tout à fait différente, elle sonne plus méditative et complexe – comme si elle demandait à ses auditeurs d'adopter une lecture critique des paroles. Ainsi, dans cette chanson dont les paroles à l'eau de rose caricaturent la thématique blues du retour chez soi, l'interprétation qu'elle donne annonce le travail de débordement que Billie Holiday entreprendra en tirant pratiquement tout son répertoire du Tin Pan Alley, mais en le remaniant.

Le spécialiste du blues Paul Oliver décrivait le traitement artistique par Bessie Smith de la question des grandes migrations en ces termes :

> C'était une période de grande mutation sociale pour le Nègre et, dans une certaine mesure, Bessie Smith la symbolisait. Attirés par la prospérité dont jouissaient leurs frères qui s'étaient installés dans les centres industrialisés du Nord, des flots de Nègres du Sud continuaient de se déverser sur

* *Ibid.*

> Cleveland, Detroit, Chicago et Gary. Conservant certaines habitudes et signes distinctifs du Sud, et bien qu'essayant de s'adapter à un nouveau mode de vie dans cet environnement méconnu, ils aggravaient les problèmes de mal-logement et créaient de manière non intentionnelle des troubles inter et intra-raciaux. Nombre d'entre eux avaient le mal du pays, perdus dans ces villes surpeuplées, étrangers à un rythme de vie accéléré et un climat extrême. Lorsqu'ils entendaient dire que Bessie Smith était en ville, une chanteuse qui jouait le blues et les chansons de leur Sud natal, mais qui faisait partie de la scène urbaine du Nord nègre, ils se précipitaient pour aller l'écouter*.

Si les évocations du Sud par Bessie Smith sont empreintes de nostalgie, et si un nombre inimaginable de Noirs récemment installés dans le Nord avaient le mal du pays, la célèbre chanteuse faisait bien plus qu'alimenter le désir mélancolique du retour. Elle soutenait la création d'une nouvelle conscience de l'identité africaine-américaine, une conscience critique des expériences d'exploitation, d'aliénation – et pour les femmes, de domination masculine – dans ce Nord qui représentait les espoirs et les rêves du peuple noir depuis les débuts de l'esclavage. Ses chansons, davantage que celles des autres artistes de blues de son époque, construisaient des ponts artistiques entre des espaces et des temporalités, encourageant une prise de conscience collective qui embrassait à la fois l'unité et l'hétérogénéité de l'expérience noire.

* OLIVER Paul, *Bessie Smith*, Cassell, London, 1960, pp. 27-28.

CHAPITRE IV

# *Blame It on the Blues*

## BESSIE SMITH, GERTRUDE « MA » RAINEY ET LES POLITIQUES DE LA CONTESTATION BLUES

* * *

*Can't blame my mother, can't blame my dad*
*Can't blame my brother for the trouble I've had*
*Can't blame my lover that held my hand*
*Can't blame my husband, can't blame my man*
*Can't blame nobody, guess I'll have to blame it on the blues.*
BLAME IT ON THE BLUES

Ce n'est pas la faute de ma mère ou de mon père
Ce n'est pas la faute de mon frère si j'ai des ennuis
Ce n'est pas la faute de mon amant qui me tient par la main
Ce n'est pas la faute de mon mari, ce n'est pas la faute de mon homme
C'est la faute de personne, j'crois que c'est la faute au blues.
*BLAME IT ON THE BLUES** *(« La Faute au blues »)*

Les paroles du blues des femmes, telles qu'elles sont interprétées dans les enregistrements des chanteuses classiques, explorent les frustrations associées à l'amour et à la sexualité ; elles soulignent les dimensions à la fois individuelles et collectives des relations personnelles. Dans le blues, la sexualité n'est pas privée. Elle est plutôt représentée comme une expérience partagée qui est produite socialement. L'enchevêtrement du privé et du public, du personnel et du politique, parcourt les milliers de chansons blues qui traitent de l'abandon, du manque de loyauté et de la cruauté, mais aussi celles qui

* RAINEY Gertrude « Ma », *Blame It on the Blues*, Paramount 12760, 09/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

expriment le désir sexuel et l'espoir amoureux. Il existe également un nombre significatif de chansons à propos du travail, de la prison, de la prostitution, des catastrophes naturelles et d'autres sujets qui, pris dans leur ensemble, constituent un patchwork de l'histoire sociale des Noirs américains dans les années suivant l'émancipation. Le plus souvent, ces thématiques sont imbriquées avec celles de l'amour et de la sexualité.

Bessie Smith enregistra de nombreuses chansons abordant les problèmes liés au racisme et à l'injustice économique – le crime, l'incarcération, l'alcoolisme, les sans-abri et l'appauvrissement inéluctable de la communauté noire. En ce sens, elle développait l'héritage de Gertrude Rainey, dont la musique à forte connotation sociale constituait une dynamique esthétique de construction communautaire et aidait à l'élaboration d'une conscience sociale spécifiquement africaine-américaine. L'œuvre de Rainey était inextricablement attachée à l'expérience des Noirs du Sud, dont la grande majorité était encore liée au monde rural. L'art de Smith, s'il est évidemment enraciné dans la culture noire rurale, reflétait également les nouvelles expériences historiques des communautés d'immigrants des centres urbains du Nord.

Les universitaires et les critiques – Samuel Charters notamment – tendent à démontrer que la forme du blues, qui revendique une perspective intensément individuelle de la part du compositeur ou de l'interprète, est rarement compatible avec la question sociale ou la contestation politique. Dans son ouvrage de référence, *The Poetry of the Blues* (« La Poésie du blues ») datant de 1963, Charters écrit :

> Il y a très peu de contestation sociale dans le blues. Il y a souvent une touche de colère et de frustration, parfois la pauvreté et le déracinement dans lequel a vécu le chanteur est évident dans un mot ou dans une phrase. Mais il y a peu de contestation ouverte des conditions sociales dans lesquelles

le Nègre des États-Unis est obligé de vivre. Il y a une plainte, mais la protestation est étouffée. [...]

Il est quasiment impossible pour l'Américain blanc de réaliser à quel point il s'est ligué contre son concitoyen noir. Le poids oppressant du préjugé est si lourd et intériorisé, qu'il n'est pas étonnant de ne pas trouver beaucoup de contestation dans le blues. Il est même surprenant d'en trouver sous des formes indirectes*.

Mais l'analyse de Charters oublie de prendre en compte la finesse du public à qui s'adressait le blues. Il ne conçoit une contestation potentielle que selon les termes d'un oppresseur blanc fantasmé. Comme de nombreux universitaires blancs du début des années 1960 qui cherchaient à définir leur travail comme antiraciste, Charters expose ici des conceptions de la subjectivité noire qui empestent le paternalisme.

Paul Oliver, quant à lui, tente d'expliquer et d'analyser la supposée absence de contestation sociale dans le blues. Présomptueux, il déclare alors que le peuple noir n'est rien de plus que le produit de ses conditions objectives d'existence :

Le fait qu'il y ait très peu de contestation dans le blues est en partie le résultat de l'acceptation par le Nègre des stéréotypes qui ont été taillés pour lui. Dans les zones rurales, où l'éducation est basique et où les gens de couleur n'ont aucune perspective, leur mode de vie est difficilement comparable à quoi que ce soit d'autre. Ils sont avant tout préoccupés par les soucis de la vie au jour le jour, de « bien s'entendre » avec les Blancs, d'adopter un profil bas et de faire avec ce qu'ils ont. Aussi sûrement que les Blancs du Sud avaient l'intention de les faire « rester à leur place », la majorité des Nègres étaient prêts à accepter la situation. Ils savent qu'ils ne peuvent pas changer le monde, mais

* CHARTERS Samuel, *The Poetry* of *the Blues*, New York, Avon, 1963, p. 152.

qu'ils doivent vivre dedans. Une apathie se développe, exaspérant les leaders raciaux tentant de la combattre. Et même quand les conditions s'aggravent et que l'esprit de la révolte contre le système se soulève, il se dissout rapidement dans de petites querelles personnelles, puis finalement le désintérêt*.

C'est avant tout la remarque d'Oliver sur l'absence de contestation dans le blues qui m'interpelle et m'étonne. Mais je ne peux pas résister à la tentation de commenter son discours sur les « masses » de Noirs du Sud aux premières heures de la lutte pour les droits civiques. Oliver est britannique et se considère culturellement éloigné du blues et de ses initiateurs. Mais on ne peut pas laisser passer un propos présentant les Noirs du Sud comme nécessairement apathiques, ou moins politiquement mûrs, que n'importe qui d'autre. Sa position est d'autant plus offensante qu'à l'époque où il écrivait son livre – les années suivant le boycott des bus de Montgomery – débutait un des mouvements les plus influents de l'histoire moderne. Ce sont précisément ces Noirs, qui voulaient « bien s'entendre » avec les Blancs plutôt que de défier le système selon Oliver, qui initièrent des changements révolutionnaires dans les structures sociales des États-Unis.

Pour contester les argumentations de Charters et Oliver, je mobiliserai les chansons de Gertrude Rainey et Bessie Smith de deux façons. Tout d'abord je montrerai que, même en utilisant les concepts définissant ce qu'est la contestation selon ces spécialistes, la dimension contestataire du blues est évidente. D'autre part, l'inflexibilité avec laquelle ils définissent tous deux ce qui relève de la contestation et de la résignation les empêche d'analyser en profondeur l'imaginaire du blues. Le cœur de mon analyse de la dimension contestataire du blues des femmes, par rapport aux deux éléments que je viens de citer, s'appuie

* OLIVER, *The Meaning of the Blues*, *op. cit.*, pp. 322-23.

précisément sur ce que Charters et Oliver ne perçoivent pas, de façon symptomatique : la contestation de la domination masculine. Des études plus récentes tendent également à traiter le blues des femmes comme un phénomène marginal. Même l'excellent *Blues and the Poetic Spirit* de Paul Garon, qui propose une analyse psychanalytique du désir, s'intéresse peu aux chanteuses de blues. Toutefois, on doit relever que, dans une partie de son travail sur la suprématie masculine dans le blues, Garon insère un chapitre extrêmement provocateur, bien que court, intitulé : « Libération des femmes ». En citant des paroles de chansons enregistrées par des *blueswomen* telles que Ida Cox, Victoria Spivey, Sara Martin et Memphis Minnie (mais étonnamment aucune de Ma Rainey ni de Bessie Smith), Garon soutient que :

> S'il existe une critique «féministe» de la société dans le blues, elle est liée à une critique plus large de la civilisation répressive. Cette critique n'est pas fondée sur une spécificité de sexe, ni même sur la place particulière du Noir dans la culture américaine, bien que cette spécificité soit sûrement la force majeure d'où le blues tire sa perspective unique, tout comme sa forme particulière*.

Malheureusement, l'analyse de l'œuvre des chanteuses de blues classique ne peut s'appuyer que sur leurs enregistrements studio. Mais ces artistes se produisaient avant tout sur scène et leurs disques servaient à attirer le public dans leurs spectacles. Pourtant, puisque les enregistrements en public sont rares, on ne peut qu'émettre des hypothèses quant au véritable impact de leurs concerts. D'autre part, les enregistrements des artistes de blues des années 1920 étaient soumis au droit de veto des producteurs blancs. Dans quelques rares cas, celui qui dirigeait le département de «race» de la maison de disques était noir,

* GARON Paul, *Blues and the Poetic Spirit*, Da Capo, New York, p. 109.

mais son supérieur était systématiquement blanc. Paul Oliver observe que « dans les maisons de disques, des précautions étaient prises pour que le matériau musical risquant de causer de l'embarras ou un possible malaise soit mis de côté* ». Selon le critique Carman Moore, Bessie Smith chantait dans ses concerts un morceau dans lequel on entendait :

*All my life I've been making it*
*All my life white folks have been taking it.*

Toute ma vie, je l'ai fait
Toute ma vie, les Blancs l'ont pris**.

Si elle chantait cette chanson sur scène, on doit sûrement au pouvoir de censeur de Frank Walker, qui dirigeait le département des « disques de race » chez Columbia, qu'elle ne fût jamais enregistrée. Pour Edward Brooks :

> Étant donné sa force de caractère, il peut sembler étonnant que Bessie Smith ait toujours été très attentive à éviter toute critique directe envers les Blancs sur ses disques. Mais il est fort probable que les actionnaires [sic] et dirigeants blancs de Columbia, la seule maison de disques pour laquelle elle enregistra, en portent la responsabilité. Il est donc significatif que les spectacles où, selon Albertson, elle faisait régulièrement allusion à ce sujet étaient produits par des Noirs dans des salles détenues par des Noirs***.

Plus d'une décennie après l'apogée de l'ère du blues classique, Billie Holiday fut incapable de convaincre Columbia,

---

* OLIVER, *The Meaning of the Blues*, *op. cit.*, p. 322.
** MOORE Carman, *Somebody's Angel Child: The Story of Bessie Smith*, Dell, New York, 1969, p. 86.
*** BROOKS, *The Bessie Smith Companion*, *op. cit.*, p. 146.

qui la tenait sous contrat, de la laisser enregistrer *Strange Fruit* (« Un fruit étrange »). La maison de disques voulait éviter les retours négatifs – en particulier ceux des Blancs du Sud – que le contenu ouvertement antiraciste de la chanson ne pouvait manquer de provoquer. Finalement, Commodore Records, un label indépendant dont les dirigeants étaient bien plus audacieux que ceux de Columbia, accepta d'enregistrer son puissant hymne anti-lynchage*.

Quiconque connaît les 160 chansons de Bessie Smith se réfère sans hésiter à *Poor Man's Blues* si on lui demande où s'exprime la contestation sociale dans son répertoire. De la même manière, *Strange Fruit* incarne la dimension contestataire de l'œuvre de Billie Holiday. Tout comme *Strange Fruit*, *Poor Man's Blues* est souvent présentée comme une anomalie. Cependant, ces deux chansons relèvent bien de la définition de la musique contestataire et, de façon explicite, leurs textes évoquent les questions de race et de classe. *Poor Man's Blues*, composée par Bessie Smith, fut enregistrée en 1928. Chris Albertson la qualifie de « chanson contestataire poignante » et la renomme d'ailleurs *Black Man's Blues* (« Le Blues de l'homme noir »). Tout comme les critiques catégoriseront plus tard Billie Holiday « d'apolitique », Albertson laisse entendre que Smith « ne s'intéressait pas à la question politique** », autrement dit, qu'elle n'était pas capable de penser les relations de classes – les frontières séparant les riches des pauvres – mais seulement des relations de race – celles entre

* John Chilton écrit que la réserve initiale de Holiday « vis-à-vis de la chanson fut vite remplacée par une grande ferveur. Elle sentait que tout le monde devait en entendre les paroles, mais le problème était que les gens de Columbia ne voulaient pas l'enregistrer. Ils n'étaient cependant pas contre son message et donnèrent l'autorisation à Billie et Milt Gabler de l'enregistrer pour Commodore. Cette décision surprit et ravit Gabler, qui dit : "Billie et moi étions reconnaissant envers Columbia de l'autoriser à enregistrer cette chanson phare pour mon label." » *Billie's Blues*, Stein & Day, New York, 1978, p. 70.

** ALBERTSON, *Bessie*, *op. cit.*, pp. 148, 149.

les Blancs et les Noirs. Il n'y a pourtant aucune trace d'apathie politique dans les paroles de *Poor Man's Blues*.

*Mister rich man, rich man, open up your heart and mind*
*Mister rich man, rich man, open up your heart and mind*
*Give the poor man a chance, help stop these hard, hard times*

*While you're livin' in your mansion, you don't know what hard times means*
*While you're livin' in your mansion, you don't know what hard times means*
*Poor working man's wife is starvin', your wife's livin' like a queen*

*Please, listen to my pleading, 'cause I can't stand these hard times long*
*Oh, listen to my pleading, can't stand these hard times long*
*They'll make an honest man do things that you know is wrong*

*Poor man fought all the battles, poor man would fight again today*
*Poor man fought all the battles, poor man would fight again today*
*He would do anything you ask him in the name of the U.S.A.*

*Now the war is over, poor man must live the same as you*
*Now the war is over, poor man must live the same as you*
*If it wasn't for the poor man, mister rich man, what would you do?*

Monsieur le riche, homme riche, ouvre ton cœur et ton esprit
Monsieur le riche, homme riche, ouvre ton cœur et ton esprit
Donne une chance au pauvre, aide à mettre fin à ces temps difficiles

Tu vis dans ta belle demeure, tu ne sais pas ce que veut dire vivre de durs moments
Tu vis dans ta belle demeure, tu ne sais pas ce que veut dire vivre de durs moments

La femme du pauvre meurt de faim, ta femme vit comme une reine.

S'il te plaît, écoute ma supplique, je ne peux pas supporter ces temps difficiles plus longtemps
Oh, écoute ma supplique, je ne peux plus supporter ces temps difficiles plus longtemps
Ils feront faire à un honnête homme des choses que tu sais mauvaises

Le pauvre s'est battu dans toutes les batailles, le pauvre va se battre aujourd'hui encore
Le pauvre s'est battu dans toutes les batailles, le pauvre va se battre aujourd'hui encore
Il ferait tout ce que tu lui demandes au nom des États-Unis

Maintenant que la guerre est finie, tout comme toi, l'homme pauvre doit pouvoir vivre
Maintenant que la guerre est finie, tout comme toi, l'homme pauvre doit pouvoir vivre
Et sans le pauvre, Monsieur le riche, que ferais-tu* ?

Cette chanson fut enregistrée une année avant que l'effondrement de la Bourse n'ouvre la période de la Grande Dépression. Elle fait référence aux lendemains de la Première Guerre mondiale, époque à laquelle le peuple noir se trouvait pris au piège de conditions économiques douloureuses qui annonçaient la crise de 1929. Cette chanson est un mélange sophistiqué de réalisme, d'humour et d'ironie grâce auquel Smith dresse un tableau complexe des relations de classes et de races. *Poor Man's Blues* accuse directement les classes

* SMITH Bessie, *Poor Man's Blues*, Columbia 14399-D, 24/08/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

possédantes d'être responsables de la pauvreté – et pas seulement de celle des Noirs –, insistant sur le fait que leur mode de vie luxueux les rend aveugles à l'injustice économique qu'ils ont eux-mêmes créée. Quand Smith chante le désespoir qui accompagne inévitablement les « durs moments », elle explique avec verve les racines sociales de la criminalité : « ils feront faire à un honnête homme des choses que tu sais mauvaises ». D'autre part, le couplet faisant référence au rôle joué par les pauvres dans les combats de la Première Guerre mondiale est une observation pertinente de l'origine prolétarienne des soldats envoyés en première ligne dans pratiquement toutes les guerres conduites par les États-Unis. La phrase « il ferait tout ce que tu lui demandes au nom des États-Unis », qui renvoie autant à la crédulité qu'à l'engagement sérieux du pauvre, est chantée par Bessie Smith sur un ton ironique. On comprend aisément pourquoi les Noirs et les prolétaires américains d'autres origines ethniques ont pris très au sérieux les questions de liberté et de démocratie. Après tout, les Noirs prirent part aux combats de la révolution américaine, de la guerre de Sécession et ne servirent pas seulement comme soldats dans deux guerres mondiales, ils combattirent également la discrimination raciale qui sévissait au sein de l'armée. Mais le ton de Bessie Smith glisse aussi une critique humoristique de la posture ultra-patriotique adoptée par certains Noirs et certains pauvres.

Suivant les conceptions dominantes de ce qu'est la musique engagée, *Poor Man's Blues* peut être vu comme un ancêtre vénérable mais oublié de la contestation dans la musique populaire noire. Cette dénonciation intransigeante de l'injustice se répétera encore et encore dans le continuum de la musique noire – blues, jazz, rhythm and blues, funk et rap. Cette chanson pionnière faisait valoir la légitimité des thématiques de contestation sociale dans la musique populaire africaine-américaine. Ainsi, le rôle historique joué par *Poor*

*Man's Blues* discrédite clairement les analyses prétendant que le blues, et en particulier sa forme classique, serait dépourvu de toute dimension contestataire. Mais il convient de pousser cette idée encore plus loin. Tout comme cela est vrai de l'œuvre de tout artiste, l'héritage enregistré de Bessie Smith ne doit pas être interprété de manière réductrice comme la simple somme de ses chansons. Il est vrai que *Poor Man's Blues* est particulièrement différente de ses autres chansons. C'est précisément cette critique sociale sans fard, apparemment si différente du reste de son répertoire, qui doit nous pousser à réexaminer l'ensemble de l'œuvre de Bessy Smith pour mettre à jour son contenu social et sa dimension contestataire.

*Poor Man's Blues* n'est pas la seule chanson de contestation sociale explicite. Un autre blues en 12 mesures enregistré en 1928 – pendant la même session que *Poor Man's Blues* – livre également une critique sociale mordante au sens traditionnel. Dans *Washwoman's Blues* (« Le Blues de la lessiveuse »), Bessie Smith évoque crûment les réalités économiques vécues par nombre de femmes africaines-américaines*. Son interprétation à fleur de peau révèle à quel point elle s'identifie aux innombrables femmes noires pour qui les emplois domestiques étaient le seul travail salarié disponible. Tout comme *Poor Man's Blues* peut être littéralement interprétée comme une chanson sur les hommes pauvres, *Washwoman's Blues* est un morceau sur les femmes pauvres. Dans les premières décennies du XX^e^ siècle, contrairement à la tendance en vigueur parmi les femmes blanches, la plupart des Noires devaient travailler pour subvenir à leurs besoins. Or, l'écrasante majorité d'entre elles cuisinait, nettoyait les maisons, lavait le linge ou était employée à d'autres formes de travaux domestiques pour les Blancs des classes supérieures.

* SMITH Bessie, *Washwoman's Blues*, Columbia 14375-D, 24/08/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

Les deux premiers couplets de *Washwoman's Blues* décrivent l'abrutissement au travail auquel tant de femmes noires étaient condamnées. C'était en effet l'esclavage réincarné :

*All day long I'm slavin', all day long I'm bustin' suds*
*All day long I'm slavin', all day long I'm bustin' suds*
*Gee, my hands are tired, washin' out these dirty duds*

*Lord, I do more work than forty-'leven Gold Dust Twins*
*Lord, I do more work than forty-'leven Gold Dust Twins*
*Got myself a achin' from my head down to my shins.*

Toute la journée je trime comme une esclave, toute la journée je patauge dans l'eau savonneuse
Toute la journée je trime comme une esclave, toute la journée je patauge dans l'eau savonneuse
La vache, mes mains sont fatiguées, à laver ces nippes sales

Seigneur, j'abats plus de travail que d'innombrables Gold Dust Twins
Seigneur, j'abats plus de travail que d'innombrables Gold Dust Twins
Et j'ai des courbatures de la tête aux pieds.

Après avoir évoqué les « Gold Dust Twins* », une référence à une marque de lessive de l'époque dont le paquet portait l'image de deux enfants noirs caricaturés, des *pickaninnies*, le troisième couplet énonce la nécessité économique obligeant tant de femmes noires à travailler comme domestiques :

* On peut relever que l'argot fit de cette expression de « Gold Dust Twins » une manière de dire « besogneux » à connotation raciste. Cela se rapprocherait en français de l'expression « travailler comme un Nègre » [NDT].

*Sorry I do washin' just to make my livelihood*
*Sorry I do washin' just to make my livelihood*
*Oh, the washwoman's life, it ain't a bit of good.*

Désolé, je fais des lessives, c'est mon gagne-pain
Désolé, je fais des lessives, c'est mon gagne-pain
Oh, la vie de la blanchisseuse n'a rien de bon*.

Pour Edward Brooks, cette chanson n'est qu'une « contestation sociale légère contre le type de travail que les Noires sont obligées d'accepter** ». L'étude exhaustive de Brooks, *The Bessie Smith Companion*, est essentiellement consacrée à l'analyse de la technique musicale de la chanteuse au regard des accompagnements musicaux de chacune de ses sessions d'enregistrement. Mais certains de ses commentaires s'avèrent bien trop légers, s'appuyant sur des conceptions typiquement erronées du blues et de la dimension « contestataire » de cette musique. En analysant ces paroles écrites par Spencer Williams, Brooks déclare tout simplement que c'est « l'un de ses efforts les moins fructueux ».

> Les paroles sont simplistes et manquent d'authenticité en employant des anachronismes culturels tels que *duds* [« nippes »], *livelihood* [« gagne-pain »] et l'archaïque *scullion* [« aide de cuisine »]. Comme cela a déjà été mentionné, il est inhabituel que Bessie utilise ses chansons pour véhiculer un message contestataire. Or, ici, son attaque déjà inoffensive est encore plus affaiblie par des postures serviles à l'égard de ceux qu'elle vise :
>
> *Rather be a scullion,*
> *cooking in some white folks yard; (twice)*

---

* *Ibid.*
** BROOKS, *The Bessie Smith Companion*, *op. cit.*, p. 144.

*I could eat up* [sic] *plenty,*
*wouldn't have to work so hard.*

[Je préférerais être une aide de cuisine,
À cuisiner dans la cour de Blancs ; (deux fois)
Je pourrais bouffer *[sic]* des tonnes,
Et n'aurais pas à travailler si dur*.]

La critique de Brooks est problématique dans la mesure où il présente cette « contestation » comme vouée à l'échec. Il ne commente l'interprétation de Smith que pour relever le sérieux avec lequel elle traite le matériau. Par exemple, en faisant référence à une étrange série de notes, évoquant un gloussement, jouées par la section de cuivres après le couplet qui vient d'être cité, il déclare :

> Tandis que Bessie fait des observations sobres sur la pénibilité d'une vie proche de celle d'une bête de somme, les cuivres adoptent un point de vue olympien antipathique, dont l'expression la plus offensante est le « rire » moqueur qu'ils laissent entendre à la fin du troisième couplet**.

Brooks passe d'une analyse du langage dans les paroles de *Washwoman's Blues* qu'il considère anachroniques et non « authentiques », à une lecture littérale, et donc superficielle, du contenu, qu'il estime dénaturé par l'accompagnement instrumental. Il ne tente aucune contextualisation historique, ce qui est pourtant le centre de son analyse de *Poor Man's Blues*. Ici, sa lecture laisse entendre que l'évocation du travail des femmes noires ne vaut même pas la peine d'une analyse qui connecterait cette chanson aux conditions

---

* *Ibid.*, p. 145. La troisième phrase devrait être « *I could eat aplenty* ».
** *Ibid.*

historiques spécifiques des femmes. De plus, en définissant ce morceau comme une « critique inoffensive » adoptant des « postures serviles », il ignore l'importance des voies détournées, de l'ironie et de l'humour dans le blues.

L'interprétation littérale de la sémantique des paroles du blues peut conduire à de nombreux contre-sens. Quand la blanchisseuse déclare qu'elle préférerait être une aide de cuisine, ces paroles n'affirment pas qu'un travail de cuisinière serait bien meilleur que celui d'une blanchisseuse noire. Au contraire, ces mots portent une ambiguïté, une légère mais cinglante ironie – une trace de contestation. La blanchisseuse nous dit que ses opportunités sont si réduites que les seuls autres emplois qu'elle pourrait trouver sont ceux de servante et de domestique. Le désir qu'elle exprime de travailler dans la cuisine de « Monsieur Charlie » rappelle une chanson sur le travail des prisonniers dans laquelle la détenue chante :

*My buddy got a hundred years, I got ninety-nine*
*Wasn't I lucky when I got my time?*

Mon pote a pris cent ans, j'en ai pris quatre-vingt-dix-neuf
N'ai-je pas eu de la chance avec cette sentence* ?

Ici, comme dans *Washwoman's Blues*, on entend bien la contestation voilée des conditions sociales qui mènent à des impasses totales dans la vie des Noirs.

La remarque de Brooks sur la phrase instrumentale jouée après le troisième couplet est elle aussi erronée. On peut entendre dans le rire des cuivres bien d'autres choses que du mépris ou une dévalorisation des problèmes de la blanchisseuse. Son analyse oublie de poser une question clé : qui donc est en train de se moquer de cette femme pauvre ? Est-ce ses

* *Prison Worksongs*, Arhoolie 2012, non daté.

sœurs, dont la plupart vivent dans la même détresse? Est-ce ses frères, qui dépendent souvent de son maigre salaire pour assurer la survie de la famille? Ou bien, est-ce encore un autre personnage? La réponse instrumentale moqueuse parodie évidemment le mépris des employeurs blancs et, plus largement, celui d'une société raciste. Il est donc nécessaire de se demander, lorsqu'on écoute une telle chanson, qui est véritablement le farceur et qui est tourné en ridicule?

Il est important d'indiquer ce que l'analyse de Brooks ne prend pas en compte. Comme *Poor Man's Blues*, *Washwoman's Blues* montre que le blues n'a pas nécessairement besoin d'un narrateur ou d'une narratrice qui partage son expérience personnelle – mais que le «personnel» peut aussi être traité à travers le «social». D'autre part, l'enregistrement de *Washwoman* par Smith nous fournit un exemple de la manière dont elle et les autres *blueswomen* abordaient des questions sociales de genre qui étaient rarement, si ce n'est jamais, explicitement reconnues par ailleurs.

L'absence de ce que Charters et Oliver appelleraient une « contestation sociale directe » dans le blues peut toutefois s'expliquer sans dénier pour autant le puissant contenu politique de cette musique. La «contestation» implique l'existence de canaux politiques formels à travers lesquels la colère peut être exprimée collectivement. Dans le contexte de *Washwoman's Blues*, la «contestation» s'articulerait avec des buts stratégiques tels que la syndicalisation des travailleurs domestiques. Mais une telle possibilité historique n'existait évidemment pas à l'époque*. La «contestation», lorsqu'elle est exprimée à

* Dora Jones fonda le New York Domestic Workers' Union [Syndicat new-yorkais des travailleurs domestiques] dans les années 1930. Cinq ans après sa création, seules 350 des 100 000 domestiques de cet État l'avaient rejoint. Voir LERNER Gerda (dir.), *Black Women in White America: A Documentary History*, Pantheon, New York, 1972, p. 232. Voir également JONES Jacqueline, *Labor of Love, Labor of Sorrow: Black Women, Work, and the Family from Slavery to the Present*, Basic Books, New York, 1985; ainsi

travers des formes artistiques, est rarement un appel direct à l'action. Toutefois, la représentation esthétique d'une question sociale doit être comprise en elle-même comme un acte social et politique fort. Pour Samuel Charters, ces représentations ne sont rien d'autre que des «complaintes». Mais la formulation publique d'une plainte – ce dont on trouve bon nombre d'exemples dans le blues – doit être comprise comme un refus de l'oppression, même s'il lui manque la dimension d'un engagement politique organisé. *Washwoman's Blues* ne se termine certes pas sur un appel à la syndicalisation, mais la chanson réaffirme la misère dans laquelle vivent les travailleuses :

*Me and my ole washboard sho' do have some cares and woes*
*Me and my ole washboard sho' do have some cares and woes*
*In the muddy water, wringin' out these dirty clothes.*

Moi et ma vieille planche à lessiver avons des soucis et des malheurs
Moi et ma vieille planche à lessiver avons des soucis et des malheurs
Dans l'eau boueuse, à essorer ces habits sales.

Selon moi, *Washwoman's Blues* est un hommage poignant aux innombrables Africaines-Américaines dont les mains besogneuses libéraient leurs riches sœurs blanches des corvées du travail domestique. Pendant l'esclavage, les femmes noires travaillaient dans les champs de coton aux côtés des hommes, réalisaient leurs propres tâches ménagères et nombre d'entre elles s'occupaient également des grandes demeures blanches, trimant en cuisine, lessivant les habits, récurant les sols. Dans les décennies post-esclavagistes, les travaux salariés les plus accessibles aux femmes noires – en réalité, le travail qui leur était réservé – étaient ceux de femme de ménage, de garde

que ROLLINS Judith, *Between Women: Domestics and Their Employers*, Temple University Press, Philadelphie, 1985.

d'enfants, de cuisinière et de blanchisseuse. Jusqu'à la fin des années 1950, la majorité des femmes africaines-américaines qui travaillaient en dehors de chez elles étaient des bonnes et des blanchisseuses*. Ainsi, *Washwoman's Blues* de Bessie Smith commémore ces millions de femmes et lance un cri de révolte contre leurs conditions de travail, mais aussi contre la société qui les cantonnait à ce type d'activités.

*Poor Man's Blues* et *Washwoman's Blues* ne sont que les morceaux les plus ouvertement explicites d'un vaste corpus qui nomme et explore les conditions sociales oppressantes régissant la vie de la communauté noire. Un autre thème récurrent, autant dans le blues des hommes que dans celui des femmes, est l'incarcération. Bessie Smith a enregistré un grand nombre de chansons sur ce thème : *Jail House Blues***, *Work House Blues**** (« Le Blues du camp de travail »), *Sing Sing Prison Blues*****, *Send Me to the 'Lectric Chair******. Mais c'est *Chain Gang Blues* (« Le Blues des forçats enchaînés ») qui traite de façon la plus incisive et réaliste cette question omniprésente dans la vie de la communauté noire :

*The judge found me guilty, the clerk he wrote it down*
*The judge found me guilty, the clerk he wrote it down*
*Just a poor gal in trouble, I know I'm county road bound*

---

* En 1960, un tiers des travailleuses noires étaient encore employées comme domestiques, seul un cinquième d'entre elles avait un emploi qui ne relevait pas de ces tâches. JOHNSON JACKSON Jacqueline, « Black Women in a Racist Society », *in* WILLIE Charles *et al.* (dir.), *Racism and Mental Health*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1973, p. 236

** SMITH Bessie, *Jail House Blues*, Columbia A 4001, 21/09/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

*** SMITH Bessie, *Work House Blues*, Columbia 14032-D, 23/06/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

**** SMITH Bessie, *Sing Sing Prison Blues*, Columbia 14951-D, 6/12/1934. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

***** SMITH Bessie, *Send Me to the 'Lectric Chair*, Columbia 14209-D, 3/03/1927. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

*Many days of sorrow, many nights of woe*
*Many days of sorrow, many nights of woe*
*And a ball and chain, everywhere I go*

*Chains on my feet, padlock on my hand*
*Chains on my feet, padlock on my hand*
*It's all on account of stealing a woman's man*

*It was early this mornin' that I had my trial*
*It was early this mornin' that I had my trial*
*Ninety days on the county road and the judge didn't even smile.*

Le juge m'a déclarée coupable, le greffier l'a écrit
Le juge m'a déclarée coupable, le greffier l'a écrit
Simplement une pauvre fille qui a des ennuis, je sais que je vais aux travaux forcés sur la route du comté

De nombreux jours de tristesse, de nombreuses nuits de malheur
De nombreux jours de tristesse, de nombreuses nuits de malheur
Et un boulet et une chaîne, partout où je vais

Des chaînes à mes pieds, un cadenas aux poignets
Des chaînes à mes pieds, un cadenas aux poignets
Tout ça à cause du vol de l'homme d'une autre

C'est tôt ce matin que je suis passée en procès
C'est tôt ce matin que je suis passée en procès
Quatre-vingt-dix jours de travaux forcés et le juge n'a même pas souri*.

* RAINEY Gertrude «Ma», *Chain Gang Blues*, Paramount 12338, 12/1925. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

Sandra Lied fait remarquer que la partition de cette chanson contient un dernier couplet qui n'a pas été enregistré :

*Ain't robbed no train, ain't done no hanging crime*
*Ain't robbed no train, ain't done no hanging crime*
*But the judge said I'd be on the county road a long, long time.*

Je n'ai pas attaqué de train, je n'ai pas commis de crime qui mérite la pendaison
Je n'ai pas attaqué de train, je n'ai pas commis de crime qui mérite la pendaison
Mais le juge a dit que je serai sur la route du comté pour un long, long moment.

Comme l'écrit Lieb, « le crime de cette femme est clairement anodin* ». Mais de toute évidence, le sujet de la chanson n'est ni sa culpabilité ni son innocence mais l'expérience de l'enchaînement et le travail forcé, dont les femmes n'étaient en rien exemptées en raison de leur genre.

Le système de location des détenus, aussi appelé système de la peine de travail, reproduisait les conditions de l'esclavage dans l'ère de l'émancipation. Peu après le Compromis de 1877, qui mettait un terme aux transformations formidables de la Reconstruction radicale** (1865-1871), les États du Sud mirent en place légalement les *Black Codes*, institutionnalisant le servage et les travaux forcés pour les forçats. En 1878, la Géorgie loua 1 124 Noirs et 115 Blancs,

* Lieb, *Mother of the Blues*, *op. cit.*, p. 153.

** Période durant laquelle de grands efforts politiques furent accomplis dans les États du Sud (la citoyenneté et les droits civiques furent accordés à tous, sans distinction de couleur de peau), notamment grâce à la suppression des gouverneurs civils du Sud. C'est en réaction à cet élan que les lois ségrégationnistes seront établies et que sera créé le Ku Klux Klan [NDT].

pour un montant moyen de 25 000 dollars chacun*. Plus de quarante ans après, à l'époque du blues classique, ce système semblait encore plus brutal que l'esclavage. Dans une brochure éditée par le American Civil Liberties Union [Syndicat américain des libertés civiles] en 1921, William Pickens décrivait le système des travaux forcés en Géorgie de la sorte :

> Il est aisé de comprendre pourquoi ce système est bien plus vicieux que l'esclavagisme à l'ancienne. Dans ce dernier, le propriétaire a un intérêt égoïste pour l'esclave, comme tout homme a intérêt à entretenir une propriété de valeur. Mais dans le système des travaux forcés de Géorgie, le locataire a tout intérêt à investir le moins possible dans le Nègre et à en tirer le plus possible, puisqu'il n'est à sa disposition que pour un temps limité**.

Le discours légitimant l'esclavage avait bestialisé le travail noir, permettant d'exploiter les hommes comme les femmes, sans prendre en compte la division genrée du travail

---

* GREEN Fletcher M., « Some Aspects of the Convict Lease System in the Southern States », *in Essays in Southern History*, vol. 31, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1949, p. 112. Cité par BROWNE Julie dans « The Labor of Doing Time », *in* ROSENBLATT Elihu (dir.), *Criminal Injustice: Confronting the Prison Crisis*, South End, Boston, 1996, p. 61.

** APTHEKER Herbert (dir.), *A Documentary History of the Negro People in the United States, 1910-1932*, Citadel, Secaucus, N.J., 1973, pp. 323-324. Mary Church Terrell écrivit en 1907 un article intitulé « Peonage in the U.S.: The Convict Lease System and the Chain Gang » (Péonage aux USA : le travail carcéral et les forçats) : « Il n'est pas exagéré de dire que le système de la peine de travail, tel qu'il est organisé dans certains États du Sud, est encore moins humain que l'asservissement vécu par les esclaves il y a cinquante ans. Sous cet ancien régime, il était dans l'intérêt du maître d'habiller, de nourrir et de loger convenablement les esclaves. Non pas par pitié ou humanité, mais parce que la mort d'un esclave représentait une perte en dollars. Aujourd'hui, la mort d'un forçat au travail n'implique aucune perte, si ce n'est le loyer qu'il rapportait à l'État. » *The Nineteenth Century and After*, août 1907.

en vigueur dans le reste de la société*. Cette même pratique se reproduisait dans le système de location des détenus :

> C'est une des plus grandes horreurs de notre histoire que des femmes de couleur aient été ainsi sous-traitées, mises au travail et logées dans des baraquements, sous le contrôle absolu d'hommes brutaux. Les multiples lynchages dans les comtés de Brooks et Lowndes, Géorgie, qui étaient liés à ce système en mai 1918, firent partie des plus terribles qui eurent lieu. L'atroce vivisection de Mary Turner, une femme de couleur dont l'enfant devait naître un mois plus tard, fut un de ces cas**.

À travers le Sud, les hommes et les femmes noirs qui écoutaient Rainey interpréter *Chain Gang Blues*, bien trop familiers des chaînes et des travaux forcés, ressentaient certainement cette chanson comme une contestation profonde du racisme et du sexisme du système judiciaire.

*Ma and Pa Poorhouse Blues* (« Le Blues de l'hospice de Ma et Pa »), enregistré par Ma Rainey et Papa Charlie Jackson en 1928, fait preuve d'un humour proche du vaudeville pour évoquer l'expérience de la pauvreté et d'une autre forme d'incarcération – la *poorhouse****. Malgré la légèreté de l'interprétation, il n'y a aucun doute sur le sérieux du sujet traité pour le public noir du Sud de Rainey. Cette chanson commence par un dialogue comique entre les deux chanteurs, chacun relatant leurs malheurs – Charlie a dû mettre en gage son banjo et le bus de tournée de Ma a été volé. Chacun annonce à l'autre qu'il et elle sont ruinés. Lorsque Charlie demande ce qu'ils devraient faire, Ma répond, « allons ensemble à la *poorhouse* ».

---

* Voir DAVIS Angela Y. , *Femmes, race et classe, op. cit.*, chapitre I.

** APTHEKER, *Woman's Legacy: Essays on Race, Sex, and Class in American History, op. cit.*, p. 324.

*** Les *poorhouses* sont les équivalents des hôtels-Dieu, ces lieux ont une connotation carcérale et de travail forcé [NDT].

*Rainey: Too bad, too bad, too bad, too bad, too bad*
*Too bad, too bad, too bad, too bad, too bad*
*I've lost all my money, lost everything I had*

*Jackson: Ma, being broke's all right when you know you got some more money comin' in*
*Ah, being broke's all right when you know you got some more money comin' in*
*But when you lose your money, that's when friendship ends*

*Rainey: Oh, here I'm on my knees*
*Pa, here I am, on my knees*
*I want the whole world to know mama's broke and can't be pleased*

*Jackson: When you had lots of money, you had plenty friends*
*Rainey: Lord, lost all my money, that was my end, oh, ain't got no money now*

*Both: We better go to the poorhouse, and try to live anyhow*
*We better go to the poorhouse, and try to live anyhow.*

Rainey : Pas de chance, pas de chance, pas de chance, pas de chance, pas de chance
Pas de chance, pas de chance, pas de chance, pas de chance, pas de chance
J'ai perdu tout mon argent, perdu tout ce que j'avais

Jackson : Ma, être fauché n'est pas si grave quand tu sais que de l'argent va rentrer
Ah, être fauché n'est pas si grave quand tu sais que d'autre argent va rentrer
Mais quand tu perds ton argent, c'est aussi la fin de l'amitié

Rainey : Oh, me voilà à genoux

Pa, me voilà, à genoux
Je veux que le monde entier sache que *mama* est fauchée et ne peut pas être heureuse

Jackson : Quand tu avais plein d'argent, tu avais plein d'amis
Rainey : Seigneur, j'ai perdu tout mon argent, c'est tout ce que j'avais, ok, je n'ai plus d'argent maintenant

Ensemble : On ferait mieux d'aller à la *poorhouse*, et essayer de vivre quoi qu'il en soit
On ferait mieux d'aller à la *poorhouse*, et essayer de vivre quoi qu'il en soit*.

Voilà qui est certainement un bon exemple de « rire pour ne pas en pleurer », une stratégie esthétique que le peuple noir utilisait dans les chansons de travail de l'époque esclavagiste, qui ont continué d'être chantées dans les camps de travail pénitentiaires. Imbriqué à la comédie jouée dans ce morceau se tient un message crucial concernant la détermination et la survie de la communauté. La clé est d'être ensemble et solidaires : « allons ensemble à la *poorhouse*. (...) On ferait mieux d'aller à la *poorhouse*, et essayer de vivre quoi qu'il en soit ».

La question du logement et l'incapacité à satisfaire les demandes des propriétaires sont d'autres corollaires inévitables de la pauvreté. *House Rent Blues* (« Le Blues du loyer »), enregistrée par Bessie Smith, traite de manière poignante ce problème récurrent. Dans les deux premiers couplets, elle raconte qu'elle est sur le point de perdre son toit, une situation d'autant plus dramatique que l'avis d'expulsion a été cloué sur sa porte par « une nuit noire, froide et orageuse ». Le dernier couplet résume l'expérience vécue par cette femme :

* Rainey Gertrude « Ma », *Ma and Pa Poorhouse Blues*, Paramount 12718, 1929. Ressorti sur *Oh My Babe Blues*, Biograph BLP-12011, non daté.

*Lordy, what a feelin', rent man comes a-creepin', in my bed a-sleepin'*
*He left me with those house rent blues.*

Seigneur, quelle sensation, le propriétaire vient me trouver,
moi, endormie dans mon lit
Il est reparti en me laissant le blues du loyer*.

Là encore, l'expérience sociale enracinée dans l'oppression historique vécue par la communauté africaine-américaine est mêlée à celle de la sexualité – elle-même altérée par une oppression collective. Dans *House Rent Blues*, la protagoniste expulsée demande à un amant de se débarrasser de sa femme pour qu'il puisse l'abriter :

*See me comin', put your woman outdoors*
*See me comin', put your woman outdoors*
*You know I ain't no stranger, and I been here before.*

Tu me vois arriver, mets ta femme dehors
Tu me vois arriver, mets ta femme dehors
Tu sais que je ne suis pas une étrangère, je suis déjà venue ici.

Ici, comme c'est souvent le cas dans le blues, la relation personnelle ne fait pas référence qu'à elle-même mais aussi aux aspirations sociales irréalisables et aux rêves déchus. Le blues, en tant que forme et pratique artistiques, constate et témoigne de l'absence de véritables et tangibles possibilités de transformation sociale. Dans cette chanson, la protagoniste veut faire porter son malheur à une autre femme pour ne pas se retrouver elle-même à la rue. Mais il y a tout de même bien une dimension de contestation. L'économie symbolique du

* SMITH Bessie, *House Rent Blues*, Columbia 14032-D, 23/07/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

blues récuse et refuse de se soumettre à l'économie symbolique régissant les styles populaires américains dominants.

Dans d'autres chansons, l'apparition du propriétaire réclamant le loyer vient aggraver une situation déjà compliquée par une série de déconvenues amoureuses et sexuelles. Dans *I'm Down in the Dumps* (« Emportée par le vague à l'âme »), Bessie Smith chante qu'elle a été abandonnée par son amant. Elle continue en nous racontant que :

*Someone knocked on my do' last night when I was sleep*
*I thought it was that sweet man of mine making his 'fore day creep*
*'Twas nothin' but my landlord, a great big chump*
*Stay 'way from my door, Mr. Landlord, 'cause I'm down in the dumps.*

Quelqu'un a frappé à ma porte la nuit dernière pendant que je dormais
Je pensais que c'était mon beau parleur qui rentrait en douce le matin
C'était rien d'autre que mon propriétaire, un bon gros crétin
Éloigne-toi de chez moi, Monsieur Proprio, parce que je suis emportée par le vague à l'âme*.

De la même manière, dans *Baby, Won't You Please Come Home* (« *Baby*, reviens à la maison s'il te plaît »)**, la femme demande à son amant de revenir parce que, entre autres raisons, elle a besoin d'argent pour payer son loyer :

*Landlord's gettin' worse*
*I got to move May first*

* SMITH Bessie, *I'm Down in the Dumps*, Okeh 8945, 24/11/1933. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.
** SMITH Bessie, *Baby, Won't You Please Come Home*, Columbia A3888, 11/04/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

*Baby, won't you please come home, I need money*
*Baby, won't you please come home.*

Le propriétaire devient de pire en pire
Je dois partir d'ici le 1er mai
*Baby*, reviens à la maison s'il te plaît, j'ai besoin d'argent
*Baby*, reviens à la maison s'il te plaît.

L'expression idiomatique du blues exige une honnêteté absolue quand il s'agit de décrire la vie noire. C'est un idiome qui ne connaît pas de tabou : tout ce qui constitue les réalités de vie de la classe laborieuse africaine-américaine est admis dans le discours du blues – y compris ses aspects considérés comme immoraux par la culture dominante ou la bourgeoisie noire. Il existe par exemple de nombreux blues traitant de la prostitution, que ce soit de la perspective de la prostituée elle-même ou de l'homme – en tant que proxénète, client ou malheureux tombant amoureux d'une prostituée. Aucune de ces chansons ne critique l'institution, elles la traitent en tant que réalité concrète. *Hustlin' Blues* (« Le Blues du proxénétisme ») de Ma Rainey n'est par exemple pas une critique de la prostitution en tant que telle, mais met en scène une femme qui veut à la fois dénoncer son proxénète à la police et quitter le trottoir :

*It's rainin' out here and tricks ain't walkin' tonight*
*It's rainin' out here and tricks ain't walkin' tonight*
*I'm goin' home, I know I've got to fight*

*If you hit me tonight, let me tell you what I'm going to do*
*If you hit me tonight, let me tell you what I'm going to do*
*I'm gonna take you to court and tell the judge on you*

*I ain't made no money, and he dared me to go home*
*I ain't made no money, and he dared me to go home*

*Judge, I told him he better leave me alone*

*He followed me up and he grabbed me for a fight*
*He followed me up and he grabbed me for a fight*
*He said, "Oh, do you know you ain't made no money tonight?"*

*Oh, judge, tell him I'm through*
*Oh, judge, tell him I'm through*
*I'm tired of this life, that's why I brought him to you.*

Il pleut ce soir et les clients ne sont pas sortis
Il pleut ce soir et les clients ne sont pas sortis
Je rentre chez moi, je sais que je vais devoir me battre

Si tu me frappes ce soir, écoute bien ce que je vais faire
Si tu me frappes ce soir, écoute bien ce que je vais faire
Je vais te traîner devant le tribunal et te dénoncer au juge

Je n'ai pas fait d'argent et il m'a interdit de rentrer chez moi
Je n'ai pas fait d'argent et il m'a interdit de rentrer chez moi
Juge, je lui ai dit qu'il ferait bien de me laisser tranquille

Il m'a suivie et m'a attrapée pour me frapper
Il m'a suivie et m'a attrapée pour me frapper
Il a dit : « Oh, tu sais que tu n'as pas fait d'argent ce soir? »

Oh, juge, dis-lui que j'arrête
Oh, juge, dis-lui que j'arrête
Je suis fatiguée de cette vie, voilà pourquoi je l'ai amené devant vous*.

* RAINEY Gertrude «Ma», *Hustlin' Blues*, Paramount 12804, 06/1928. Ressorti *Oh My Babe Blues*, Biograph BLP-12011, non daté.

Hazel Carby décrit cette chanson coécrite par Rainey et Thomas Dorsey comme « une formulation du pouvoir qu'ont les femmes de quitter l'état de dépendance sexuelle et financière, de rejeter la violence masculine et de mettre fin à l'exploitation sexuelle* ». Mais il y a aussi des implications raciales et des contradictions politiques sous-jacentes dans cette chanson, que le public noir de Rainey était en mesure de percevoir. La protagoniste n'est pas seulement sujette au comportement abusif et à l'exploitation de son maquereau, ni aux risques inhérents de son métier. Elle se présente devant le juge blanc en tant que femme noire, elle est donc déjà hypersexualisée dans et par un contexte de rapports de force définis par la race. Il y a une incohérence tragique dans le plaidoyer de cette femme dans la mesure où elle se trouve entre un mâle blanc symbolisant le pouvoir et la répression, et un mâle noir incarnant la maltraitance et l'exploitation. En toute vraisemblance, alors qu'elle a dénoncé son proxénète, le juge refusera de la protéger et la condamnera elle, plutôt que le souteneur, à une peine de prison. Cette chanson invite donc ses auditeurs à élaborer leur propre critique de l'impact du racisme sur la vie noire.

Une des plus importantes compositions de Bessie Smith, *Backwater Blues*, fut inspirée par sa rencontre avec des Noirs du Sud confrontés à une inondation désastreuse et par la différence de secours apportés aux victimes blanches par rapport aux victimes noires. Maud Smith, la belle-sœur de Bessie, raconte :

> Après avoir quitté Cincinnati, on est arrivés dans cette petite ville, qui était inondée. À la descente du train, tout le monde dut monter dans des petites barques, qui nous amenaient où nous devions dormir. En l'occurrence, nous étions logés dans un local de pompes funèbres, juste à côté du théâtre, qui disposait de quelques chambres à l'étage. Après

* CARBY, *It Just Be's Dat Way Sometime*, *op. cit.*, p. 18.

avoir posé nos bagages, Bessie regarda autour d'elle et dit : « Non, non, je ne peux pas dormir ici ce soir ». Mais il y avait tout un tas de gens avec nous qui voulaient absolument qu'elle reste et ils commencèrent à lui demander : « Miss Bessie, s'il vous plaît, chantez-nous *Back Water Blues*, s'il vous plaît, *Back Water Blues.* » Bon, Bessie n'avait jamais entendu parler d'un *Back Water Blues*. Mais, alors que nous étions rentrés au 1926 Christian Street, là où nous vivions, Bessie entra un jour dans la cuisine, elle tenait un crayon et du papier et commença à chanter et à écrire. C'est là qu'elle a composé *Back Water Blues* – ce sont ces gens du Sud qui lui ont inspiré ce titre*.

*Backwater Blues* rencontra un succès extraordinaire grâce à un triste hasard du calendrier. La sortie de cette chanson en 1927 coïncida avec une des crues les plus tragiques et catastrophiques de l'histoire du Mississippi. Plus de 67 000 kilomètres carrés furent inondés, détruisant les maisons de 600 000 personnes dont plus de la moitié étaient des Noirs**.

*When it rains five days and the skies turn dark as night*
*When it rains five days and the skies turn dark as night*
*Then trouble's takin' place in the lowlands at night*
*[...]*
*When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow*
*When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow*
*There's thousands of people ain't got no place to go*
*[...]*
*Backwater blues done caused me to pack my things and go*

---

* ALBERTSON, *Bessie, op. cit.*, p. 127.

** Selon le rapport officiel de la Croix-Rouge, plus de 67 000 kilomètres carrés furent dévastés et 637 476 personnes – dont 53,8 % étaient noires – furent directement prises en charge par les opérations de secours. Voir *The Mississippi Valley Flood Disaster of 1927: Official Report of the Relief Operations*, American National Red Cross, Washington, D.C., 1928, pp. 5, 32, 45.

*Backwater blues done caused me to pack my things and go*
*'Cause my house fell down, and I can't live there no mo'*

*Mmmmmmmmmm, I can't move no mo'*
*Mmmmmmmmmm, I can't move no mo'*
*There ain't no place for a poor old girl to go.*

Quand il pleut pendant cinq jours et que les cieux deviennent sombres comme la nuit
Quand il pleut pendant cinq jours et que les cieux deviennent sombres comme la nuit
Alors, les problèmes arrivent dans les basses terres la nuit venue
[...]
Quand il y a du tonnerre et des éclairs, que le vent commence à souffler
Quand il y a du tonnerre et des éclairs, que le vent commence à souffler
Il y a des milliers de gens qui n'ont nulle part où aller
[...]
Le blues du remous a fini par me faire faire ma valise et partir
Le blues du remous a fini par me faire faire ma valise et partir
Parce que ma maison s'est écroulée et je ne peux plus y vivre

Mmmmmmmm, je ne peux plus avancer
Mmmmmmmm, je ne peux plus avancer
Il n'y a nulle part où aller pour une pauvre et vieille fille*.

Les pluies saisonnières inondant régulièrement les rives du Mississippi font évidemment partie du cours immuable de la nature. Mais les souffrances endurées par les innombrables Noirs qui vivaient, en ville ou à la campagne, au

* SMITH Bessie, *Backwater Blues*, Columbia 14195-D, Feb. 17, 1927. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093, 1972.

bord du fleuve étaient en outre imputables au racisme. Il était alors courant de sacrifier le peuple noir. Les flots étaient en effet relâchés sur les zones peuplées par ces communautés pour réduire la pression exercée par la crue sur les digues. Tandis que la plupart des Blancs étaient en sécurité, les Noirs subissaient la colère du Mississippi ; la nature elle-même transformée en une arme terrible du racisme.

Entre les mois d'avril et de juin 1927, des centaines de milliers de gens perdirent tout ce qu'ils possédaient dans les inondations, avec pratiquement aucun moyen de s'en remettre. Alors que les secours étaient gratuits pour les victimes blanches, les Noirs, quant à eux, devaient payer pour obtenir de la nourriture et autres produits de première nécessité. Démunis, ils devaient emprunter de l'argent aux propriétaires des plantations, qui les forcèrent plus tard à travailler pour rembourser leurs dettes*. Selon John Barry, auteur de *Rising Tide: The Great Mississippi Flood on 1927 and How It Changed America* [Marée montante : la grande crue du Mississippi de 1927 et comment elle changea l'Amérique], le chef des services de secours de Greenville, Mississippi, Will Percy, déclarait « qu'aucun Nègre en bonne santé ne doit être nourri, sauf s'il est étiqueté comme travailleur ». Percy ordonna même :

> 1. Aucune ration ne sera fournie aux femmes et enfants nègres de Greenville, sauf s'il n'y a pas d'homme dans la famille, fait qui doit être certifié par une personne blanche. 2. Aucun homme nègre de Greenville, ni sa famille, n'aura de ration s'il n'est pas à la chaîne ou employé. 3. Les hommes nègres [...] touchant un salaire de plus d'un dollar par jour n'ont pas droit au rationnement**.

---

* Voir *18th Annual Report, for 1927, of the NAACP* dans Aptheker Herbert, *A Documentary History of the Negro People in the United States, 1910-1932*, Vol. 2., Citadel, Secaucus, 1973, pp. 551-552.

** Barry John M., *Rising Tide: The Great Mississippi Flood of 1927 and How It Changed America*, Simon & Schuster, New York, 1997, pp. 316-317.

Un pasteur de Greenville écrivit au président Coolidge, lui rapportant que les Noirs étaient « forcés de travailler sous la menace des armes, [les Blancs] ne faisant que donner des ordres aux hommes de couleur, de gros pistolets à la ceinture. [...] Ces traitements brutaux et malveillants des gens de couleur ne sont rien d'autre que de l'esclavage en règle* ».

Après la fin des opérations de secours, des actes de violences en réunion et des lynchages eurent lieu dans plusieurs des États touchés par la crue. La Colored Advisory Commission [Commission consultative de couleur] montée par Herbert Hoover (dont la campagne présidentielle vantait le rôle à la tête des opérations de secours) rapporta que les hommes noirs « étaient violentés par les soldats et travaillaient sous la menace d'armes. Des meurtres gratuits furent commis par ces soldats. [...] Des femmes et des filles ont été malmenées par les soldats** ». La campagne antiraciste de la NAACP*** et le traitement par la presse noire des opérations de secours montrent que les inondations de 1927 furent un événement majeur dans la vie du peuple noir, qu'il vive au Nord comme au Sud.

Les énormes ventes de *Backwater Blues* attestent de la capacité de Bessie Smith à saisir les sentiments des milliers de Noirs dont les vies furent bouleversées par les crues du Mississippi. Celles-ci inspirèrent une multitude de chansons parmi lesquelles *Rising High Water Blues***** (« Le Blues de la marée montante ») de Blind Lemon Jefferson et *Mississippi Heavy Water Blues****** (« Le Blues de l'eau lourde du Mississippi ») de Barbecue

---

* *Ibid.*, p. 320.

** *Ibid.*, p. 330.

*** National Association for the Advancement of Colored People [Association nationale pour la promotion des gens de couleur], organisation de défense des droits civiques émergeant en 1909 sur les bases du Niagara Movement, fondé en 1905 par W.E.B. Du Bois.

**** JEFFERSON Blind Lemon, *Rising High Water Blues*, Paramount 12487, 1927.

***** BOB Barbecue, *Mississippi Heavy Water Blues*, Columbia 14222-D, 15/06/1927, paroles citées dans OLIVER, *The Meaning of the Blues*, *op. cit.*

Bob. Quant à la *blueswoman* Sippie Wallace, elle enregistra *Flood Blues** (« Le Blues de l'inondation ») en 1927. Au mois de septembre de cette même année, Bessie Smith enregistrait également *Homeless Blues* (« Le Blues du sans-abri ») accusant le Mississippi d'être responsable de la destruction de la maison de la protagoniste**. On peut enfin relever *High Water Everywhere* (« Partout la marée haute ») que sortit Charley Patton en 1929***.

Les contributions de Bessie Smith et Sippie Wallace, parmi les nombreuses autres chansons à propos des conséquences catastrophiques des inondations sur la vie du peuple noir, relatent et immortalisent un moment tragique de l'histoire des Africains-Américains. Elles reflètent et préservent également une conscience culturelle qui était capable de transformer de telles tragédies en des événements majeurs agissant comme catalyseurs, plutôt que de les inscrire dans la mémoire historique comme des malheurs individuels. Sans le blues, de nombreuses catastrophes privées et personnelles touchant les communautés noires de la classe laborieuse n'auraient pas été identifiées comme des problèmes sociaux et des épreuves collectives. Sans le blues, la capacité du peuple noir américain à se constituer en communauté en lutte aurait été réduite de manière significative.

Contrairement à ce qui est souvent dit, des chansons comme *Backwater Blues* relatent bien plus que de simples histoires personnelles et populaires. En transformant des émotions individuelles en réponses collectives à l'adversité, elles transcendent les circonstances spécifiques dont elles s'inspirent et deviennent des métaphores évoquant

---

* WALLACE Sippie, *Flood Blues*, paroles citées dans OLIVER, *The Meaning of the Blues*, *op. cit.*, pp. 263-264.

** SMITH Bessie, *Homeless Blues*, Columbia 14260-D, 28/09/1927. Ressorti *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

*** PATTON Charley, *High Water Everywhere*, Paramount 12909. Ressorti sur *Charley Patton - Founder of the Delta Blues*, Yazoo L-1020.

l'oppression. Dans le même temps, la distance esthétique atteinte par la musique préfigure une conscience communautaire parmi des personnes qui partagent toutes un regard émancipateur, pour finalement dépasser cette oppression.

Nous pourrions écouter beaucoup plus de blues élaborant une critique sociale si les artistes avaient été autorisés à enregistrer tout ce qu'ils jouaient effectivement sur scène. Mais, même si nous ne trouvions pas une seule chanson traitant directement d'enjeux sociaux, cela ne suffirait toujours pas à soutenir que le blues classique évitait l'engagement politique. Étant donné sa place dans la tradition de la musique africaine-américaine, le blues incorporait des techniques issues de la musique des esclaves, dans laquelle la contestation était exprimée secrètement et seulement comprises par celles et ceux qui pouvaient la décoder. Gertrude « Ma » Rainey, qui se situe à la frontière entre le blues traditionnel et le blues classique interprété par des artistes professionnels, comme Bessie Smith par exemple, a enregistré de nombreuses chansons contenant de telles références codées aux oppressions de race et de classe qui touchaient les communautés noires. *Blame It on the Blues* en est un exemple :

*I'm so sad and worried, got no time to spread the news*
*I'm so sad and worried, got no time to spread the news*
*Won't blame it on my trouble, can't blame it on the blues*

*Lord, Lord, Lord, Lordy Lord*
*Lord, Lord, Lordy, Lordy Lord*
*Lord, Lord, Lord, Lord, Lord, Lord*

*[Spoken] Lord, who'm I gonna blame it on then?*

*I can't blame my daddy, he treats me nice and kind*
*I can't blame my daddy, he treats me nice and kind*
*Shall I blame it on my nephew, blame it on that trouble of mine?*

*This house is like a graveyard, when I'm left here by myself*
*This house is like a graveyard, when I'm left here by myself*
*Shall I blame it on my lover, blame it on somebody else?*

*Can't blame my mother, can't blame my dad*
*Can't blame my brother for the trouble I've had*
*Can't blame my lover that held my hand*
*Can't blame my husband, can't blame my man*
*Can't blame nobody, guess I'll have to blame it on the blues.*

Je suis si triste et inquiète, je n'ai pas le temps d'annoncer la nouvelle
Je suis si triste et inquiète, je n'ai pas le temps d'annoncer la nouvelle
Je ne dirai pas que c'est la faute de mes ennuis, je ne peux pas accuser le blues

Seigneur, Seigneur, Seigneur, Saint Seigneur
Seigneur, Seigneur, Seigneur, Saint Seigneur
Seigneur, Seigneur, Seigneur, Seigneur, Seigneur, Seigneur

[Parlé] Seigneur, à qui faire porter la faute alors?

Ce n'est pas la faute de mon *daddy*, il me traite bien et gentiment
Ce n'est pas la faute de mon *daddy*, il me traite bien et gentiment
Devrais-je accuser mon neveu, accuser mes problèmes?

Cette maison est comme un cimetière quand on m'y laisse seule
Cette maison est comme un cimetière quand on m'y laisse seule
Devrais-je accuser mon amant, mettre la faute sur quelqu'un d'autre?

Ce n'est pas la faute de ma mère ou de mon père
Ce n'est pas la faute de mon frère si j'ai des ennuis

Ce n'est pas la faute de mon amant qui me tient par la main
Ce n'est pas la faute de mon mari, ce n'est pas la faute de mon homme
Ce n'est la faute de personne, j'imagine que c'est la faute du *blues*.

Le blues représente l'expérience d'un individu, à travers ses émotions, historiquement modelée par le contexte de l'après-guerre de Sécession et par l'émancipation des esclaves. Cet agencement est souvent simplement désigné sous le nom de «blues». Les réactions sensibles à cet environnement sont elles aussi appelées le «blues». Il est donc intéressant de noter que ce terme évoque autant des sentiments ou des conséquences, tout comme il évoque aussi les circonstances les ayant provoquées. Dans *Blame It on the Blues* de Ma Rainey, la protagoniste passe en revue toutes les personnes jouant un rôle important dans sa vie, à la recherche de la source de ses problèmes. Son incapacité à identifier cette dernière implique que quelqu'un ou quelque chose, qui ne peut pas être nommé à coup sûr comme ses proches ou ses partenaires sexuels, est responsable. C'est pourquoi elle accuse le blues. Nombreuses furent celles, dans son public issu de la classe laborieuse, qui durent comprendre que la chanson désignait « l'homme blanc » comme la source de leurs problèmes. Ou, autrement dit, comprendre que la chanson accusait le racisme structurel de la société dans laquelle elles vivaient.

Comme on l'a déjà relevé plus haut, Samuel Charters nous affirme que si le blues permet de « se plaindre », il ne permet pas de «contester*». On peut évidemment remettre en question cette distinction, en particulier lorsqu'on la confronte à l'époque de la naissance du mouvement de libération noir : la NAACP fut fondée en 1910 – dont W.E.B. Du Bois était à

* CHARTERS, *The Poetry of the Blues*, *op. cit.*, p. 152.

l'origine le seul dirigeant noir – et la Urban League [La Ligue urbaine] en 1911. Au risque de se répéter, rappelons que la contestation acquiert un caractère explicitement politique lorsqu'une structure organisée peut être un medium permettant de transformer la plainte individuelle en une contestation collective. Ajoutons que, dans le même ordre d'idée, l'art ne peut être exclusivement cantonné à la contestation sociale. L'art peut promouvoir des postures critiques et pousser à défier l'environnement social, mais il ne peut construire le terrain de la contestation en lui-même. En l'absence d'un mouvement populaire de masse, il ne peut qu'encourager la critique. Quand le blues «nomme» les problèmes que la communauté veut résoudre, il aide à créer l'état d'esprit propice pour la contestation. Mais il ne constitue pas et ne peut constituer, en lui-même, une contestation sociale.

S'il est exact de rappeler que l'origine linguistique du terme «blues» est l'expression anglaise du XVIII[e] siècle *blue devils* [« les démons bleus »] qui renvoie à un état psychologique de dépression*, il subit une transformation importante dans le contexte de la culture noire. L'appropriation altérée de ce terme par le peuple noir n'établit pas de distinction claire entre la subjectivité d'un état psychologique de dépression d'une part, et l'objectivité d'un état d'oppression construit socialement d'autre part. En effet, dans la conscience africaine-américaine de l'époque qui vit apparaître cette musique, le blues était considéré autant comme un état subjectif que comme un phénomène objectif. Le couplet sur lequel Bessie Smith conclut *Jail House Blues* repose sur ces paroles traditionnelles et récurrentes :

* Selon Albert Murray, le terme et sa connotation auraient été empruntés par les Africains-Américains aux Européens-Américains. L'expression *blue devils* (« les démons bleus ») désignant des démons maléfiques peut être relevée dès 1616. Son sens imagé d'une dépression peut être relevé dès 1787. Mise au pluriel, l'expression désigne les hallucinations liées au delirium tremens à partir de 1822. *Stomping the Blues* (McGraw-Hill, New York, 1976), p. 64.

*Good mornin', blues, blues, how do you do, how do you do*
*Good mornin', blues, blues, how do you do*
*Say, I just come here to have a few words with you.*

Bonjour, blues, blues, comment vas-tu, comment vas-tu
Bonjour, blues, blues, comment vas-tu
Dis, je suis simplement venue ici pour parler un peu avec toi*.

Les chanteurs et chanteuses de blues, quelles que soient leurs origines ethniques, reconnaissent la connexion historique entre le blues et l'expérience noire. Comme le dit le *bluesman* Houston Stackhouse : « des gens qui travaillent dur, maltraités et exploités – je crois que c'est de là que vient le blues. [...] Bon, le blues vient des Noirs** ». Lil' Son Jackson dit quant à lui :

> Je pense que le blues est quelque chose que tu ressens quand tu penses que quelque chose ne va pas, ou que quelqu'un t'a fait quelque chose de vache, ou quelque chose que quelqu'un a fait à tes proches et qui ne va pas, c'est quelque chose comme ça. [...] Et l'unique façon dont tu peux le raconter serait avec une chanson, voilà ce que serait le blues. [...] Mais le blues vise toujours un certain objet ou une personne indirecte***.

Bien que *Slave to the Blues* (« Esclave du blues ») de Ma Rainey contienne une brève référence à un partenaire masculin, ses paroles incarnent le blues dans le personnage de l'esclavagiste :

---

* SMITH Bessie, *Jail House Blues*, Columbia A-4001, 21/09/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.
** GILES Oakley, *The Devil's Music: A History of the Blues*, Harcourt Brace Jovanovich, New York et Londres, 1976, p. 50.
*** SACKHEIM Eric *(dir.)*, *The Blues Line*, Schirmer, New York, 1968, p. 462.

*Ain't robbed no bank, ain't done no hangin' crime*
*Ain't robbed no bank, ain't done no hangin' crime*
*Just been a slave to the blues, dreamin' 'bout that man of mine*

*Blues, please tell me do I have to die a slave?*
*Blues, please tell me do I have to die a slave?*
*Do you hear me pleadin', you going to take me to my grave*

*I could break these chains and let my worried heart go free*
*If I could break these chains and let my worried heart go free*
*But it's too late now, the blues have made a slave of me*

*You'll see me raving, you'll hear me cryin'*
*Oh, Lord, this lonely heart of mine*
*Whole time I'm grieving, from my hat to my shoes*
*I'm a good hearted woman, just am a slave to the blues.*

Je n'ai pas braqué de banque, je n'ai commis aucun crime méritant la pendaison
Je n'ai pas braqué de banque, je n'ai commis aucun crime méritant la pendaison
J'étais juste esclave du blues, à rêver de cet homme qui est à moi

Blues, s'il te plaît dis-moi, dois-je mourir en esclave?
Blues, s'il te plaît dis-moi, dois-je mourir en esclave?
Entends-tu ma supplique, tu vas m'amener dans la tombe

Je pourrais briser ces chaînes et libérer mon cœur inquiet
Si je pouvais briser ces chaînes et libérer mon cœur inquiet
Mais il est trop tard maintenant, le blues a fait de moi une esclave

Tu me verras délirer, tu m'entendras pleurer
Oh, Seigneur, mon cœur est solitaire

Je suis tout le temps désespérée, de la tête aux pieds
Je suis une femme au grand cœur, simplement une esclave du blues*.

Rainey elle-même n'avait qu'une génération d'écart avec l'abolition de l'esclavage. Ses références évidentes et non masquées à cette institution ravivaient la mémoire historique des générations précédentes asservies par ce système. Même si le blues qui soumet symboliquement la protagoniste émane d'une relation amoureuse (« j'étais juste l'esclave du blues, à rêver de cet homme qui est à moi »), l'image de l'esclavage qui parcourt les paroles est trop saisissante pour ne pas résonner au-delà d'une histoire de cœur personnelle. La relation amoureuse mentionnée dans le premier couplet n'est pas du tout développée par la suite. Si « le blues a fait [d'elle] une esclave » c'est parce qu'il constitue et exprime un état fondé sur une profonde injustice. On trouve des allusions au caractère répressif du système judiciaire dès le premier couplet : cette femme n'a commis aucun crime justifiant sa peine. Ce qui veut dire que le blues incarne l'esclavocratie des temps révolus, mais qu'il fonctionne également comme un moyen de retranscrire l'oppression qui pèse désormais sur la communauté noire.

*Yonder Come the Blues* (« C'est de là que vient le blues ») de Ma Rainey indique également les soubassements sociaux du blues :

*I worry all day, I worry all night,*
*Every time my man comes home he wants to fuss and fight*
*When I pick up the paper to read the news*
*Just when I'm satisfied, yonder come the blues*

* RAINEY Gertrude « Ma », *Slave to the Blues*, Paramount 12332, 08/1927. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

*I went down to the river each and every day*
*Tryin' to keep from cryin' and do myself away*
*I walked and walked 'til I wore out my shoes*
*I can't walk no further, yonder come the blues*

*Some folks never worry, things all come out right*
*Poor me, lie down and suffer, weep and cry all night*
*When I get a letter, it never bring good news*
*Every time I see the mailman, yonder come the blues*

*Go back blues, don't come this way*
*Lordy, give me something else besides the blues all day*
*Every man I've loved, I've been misused*
*And when I want some lovin', yonder come the blues*

*People have different blues and think they're mighty bad*
*But blues about a man the worst I've ever had*
*I been disgusted and all confused*
*Every time I look around, yonder come the blues.*

Je me fais du souci tout le jour, je me fais du souci toute la nuit
Chaque fois que mon homme rentre il veut faire des histoires
et se battre
Quand je prends le journal pour lire les nouvelles
Tout simplement quand je suis contente, le blues vient de là

Je suis allée à la rivière, chaque jour, tous les jours
À essayer de m'empêcher de pleurer et d'en finir
J'ai marché et marché à en trouer mes chaussures
Je ne peux pas aller plus loin, le blues vient de là

Certaines personnes ne s'en font jamais, les choses tournent bien
Pauvre de moi, allongée à souffrir, sangloter et pleurer toute la
nuit

Quand je reçois une lettre, elle n'annonce jamais rien de bon
Chaque fois que je vois le facteur, le blues vient de là

Va-t'en blues, ne viens pas par là
Seigneur, donne-moi autre chose que ce blues quotidien
Chaque homme que j'ai aimé, chaque fois m'a maltraitée
Et quand je veux de l'amour, le blues vient de là

Les gens ont des blues différents, ils pensent qu'ils vont super mal
Mais le blues pour un homme est le pire que j'ai jamais eu
J'ai été dégoûtée et toute confuse
Chaque fois que je regarde autour de moi, le blues vient de là*.

Cette chanson est pour Charters « une des plus frappantes personnifications du blues [...] où Rainey suggère que le blues est un traînard qui se prélasse derrière elle, alors qu'elle cherche à ignorer sa présence** ». Selon Sandra Lieb, « la répétition du refrain renforce le sens de la personnification, ce qui est un héritage du blues traditionnel : le blues devient une entité qui hante la chanteuse à travers les différents couplets et qui finit par l'assiéger complètement à la fin de la chanson*** ».

Mais si, dans cette chanson, le blues est personnifié, il symbolise également un adversaire – aussi envahissant et amorphe que M. Blues lui-même. Le blues, qui revient à chaque occasion et qui influence tous les aspects de la vie de cette femme, est bien certainement plus puissant que l'amant qui veut « faire des histoires et se battre » ou que tous les hommes qui l'ont maltraitée. Il est en effet significatif que, dans le dernier couplet, après avoir affirmé que

* RAINEY Gertrude « Ma », *Yonder Come the Blues*, Paramount 12357, 1926. Ressorti sur *Ma Rainey's Black Bottom*, Yazoo 1071, non daté.
** CHARTERS, *The Poetry of the Blues, op. cit.*, p. 46.
*** LIEB, *Mother of the Blues, op. cit.*, p. 95.

« le blues pour un homme est le pire [qu'elle ait] jamais eu », elle s'avoue complètement confuse et désorientée. L'omniprésence du blues semble symboliser ici, en général mais aussi dans leurs fondements, les forces sociales obscures, mystifiantes, envahissantes et insurmontables qui ont créé un contexte de misère et d'oppression. Dans le troisième couplet, la référence à « certaines personnes » que le blues ne tourmente jamais est ouverte mais peut être comprise comme une allusion aux Blancs, aux riches en général et même aux hommes noirs.

Sandra Lieb considère *Tough Luck Blues** (« Le Blues de la poisse ») de Ma Rainey comme étant l'expression d'une « attitude d'échec qui va au-delà de la question amoureuse, et [que cette chanson] pourrait être qualifiée d'absurde au sens contemporain du terme ». Elle soutient que ces « paroles qui semblent insensées révèlent en réalité un schéma de frustration et de confusion cyniques** ». Mais on peut également voir dans cette chanson l'impasse sociale et l'incohérence létale d'une société organisée sur la logique démente du racisme.

*When a black cat crosses you, bad luck I heard it said*
*When a black cat crosses you, bad luck I heard it said*
*One must've started 'cross me, got halfway and then fell dead*

*Things sure breakin' hard, worse than ever before*
*Things sure breakin' hard, worse than ever before*
*My sugar told me, speak to him no more*

*Yeah, my right hand's raised to the good Lord above*
*Yeah, my right hand's raised to the good Lord above*
*If they was throwin' away money, I'd have on boxing gloves*

* RAINEY Gertrude «Ma», *Tough Luck Blues*, Paramount 12735, 09/1928. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.
** LIEB, *Mother of the Blues, op. cit.*, p. 158.

*If it was rainin' down soup, thick as number one sand*
*If it was rainin' down soup, thick as number one sand*
*I'd have a fork in my pocket and a sifter in my hand*

*My friend committed suicide, while I was away at sea*
*My friend committed suicide, while I was away at sea*
*They want to lock me up for murder in first degree.*

Voir un chat noir, j'ai entendu dire que ça portait malchance
Voir un chat noir, j'ai entendu dire que ça portait malchance
Un chat noir a croisé ma route, il a fait quelques pas puis est tombé raide mort

Les choses vont mal, bien pire qu'avant
Les choses vont mal, bien pire qu'avant
Mon chéri m'a dit, de ne plus lui parler

Ouais, ma main droite tendue vers le Seigneur qui est là-haut
Ouais, ma main droite tendue vers le Seigneur qui est là-haut
S'ils étaient en train de jeter de l'argent, je porterais des gants de boxe

S'il pleuvait de la soupe, épaisse comme du sable
S'il pleuvait de la soupe, épaisse comme du sable
J'aurais une fourchette dans la poche et une passoire à la main

Mon ami s'est suicidé, alors que j'étais partie à la mer
Mon ami s'est suicidé, alors que j'étais partie à la mer
Et ils veulent m'enfermer pour meurtre au premier degré.

Fortement attachée à la tradition populaire du blues, Ma Rainey réagissait aux problèmes qui marquaient la vie du peuple noir. Les images qu'elle livre, avec humour, dans cette chanson saisissent la situation délicate de la classe

laborieuse africaine-américaine de l'époque, pour qui tout allait de pire en pire. Les chats noirs croisent simplement la route d'autres gens, leur apportant leur part de malchance, mais ce symbole de la malchance ne tient pas face au peuple noir tant les conditions sociales de la vie des Noirs génèrent des séries de désastres sans fin.

Même Dieu – et cela est particulièrement intéressant étant donné que le peuple noir était profondément pieux – semble prendre part à la conspiration. Lorsqu'elle tend sa main vers lui, il n'est d'aucune aide pour la sortir de sa détresse économique, ni, par extension, venir en aide à son peuple. Les allégories de richesses et de nourriture abondante – l'argent jeté et la pluie de soupe –, dont la protagoniste ne peut pas profiter, font référence à l'injustice sociale. Pour finir, les paroles décrivent une expérience familière à la communauté noire : de fausses accusations portées à son encontre par le système judiciaire. Bien que le suicide de son ami soit intervenu alors qu'elle était loin de là, elle est néanmoins accusée de meurtre.

Même la sexualité perd sa dimension émancipatrice dans *Tough Luck Blues*, créant des problèmes qui ne font que s'ajouter aux difficultés de la vie. En effet, l'amant de la narratrice lui a ordonné de ne plus lui adresser la parole. Charters et Oliver pourraient bien interpréter *Tough Luck Blues* comme un exemple parfait de « complainte » blues, et, selon Lieb, la chanson exprime simplement la frustration et le désarroi. Mais il y a toutefois une contestation latente dans cette chanson, inscrite dans le processus de dénomination humoristique – dans la tradition africaine du *nommo* – des eaux troubles dans lesquelles le peuple noir a dû naviguer, concernant tous les aspects de la vie.

Les œuvres enregistrées de Gertrude Rainey et Bessie Smith révèlent une abondance de thèmes à résonance sociale, abordés sous de nombreuses perspectives différentes. Dans

quelques cas saisissants, l'oppression est littéralement et explicitement dénoncée. Dans d'autres, elle est simplement affichée : le problème est nommé, que ce soit l'expulsion, la prostitution, l'emprisonnement, la perte de son logement à cause des inondations et le traitement réservé aux Noirs lorsqu'il s'agit de leur porter secours. Ces sujets et enjeux étaient posés de telle manière que le simple fait de dénommer le problème suffisait à enclencher, de manière rudimentaire, la conscience du besoin de transformation sociale.

Enfin, il existe dans le blues des représentations de l'adversité, dont le caractère relativement abstrait – souvent simplement à travers l'emploi du terme *blues* – rappelle l'art abstrait tel qu'il est développé en Europe et en Afrique. La communauté africaine-américaine de l'époque n'avait pas à être renseignée sur les significations sociales sous-jacentes de ces concepts abstraits. Le ressenti collectif facilitait à coup sûr le partage d'interprétations sociales. Quand Ma Rainey chante qu'il pleut de la soupe, son public n'avait aucune difficulté à saisir l'évocation métaphorique de la société prospère mais inégalitaire – notamment puisque la protagoniste, une fourchette dans la poche et une passoire à la main, est follement mal équipée pour être en mesure de profiter de l'abondance.

Lawrence Levine a pertinemment fait remarquer que :

> Le blues soutenait que le destin des personnes noires, homme ou femme, leurs vies et affaires quotidiennes « triviales » ainsi que ce qu'elles révélaient – leurs désirs, leurs ennuis, leurs problèmes, leurs frustrations, leurs rêves – étaient importants, dignes d'intérêt et d'être partagés en chanson. En mettant l'accent sur l'expérience personnelle et la cohérence de groupe dans le même temps, le blues était une musique introspective qui insistait sur le sens profond des vies noires. En ce sens, ce n'était pas seulement la colère des chansons de travail, mais aussi le blues, qui était subversif pour l'ordre racial américain.

Ces chansons s'avérèrent être les signes avant-coureurs de ce qui allait arriver dans les décennies suivantes*.

Vues sous cet angle, les chansons de Gertrude Rainey et Bessie Smith peuvent être précisément perçues comme préparant historiquement la contestation et l'engagement politiques qui allaient secouer les États-Unis. Leurs chansons vont donc bien au-delà de la complainte mélancolique : elles prennent en compte les conditions sociales de l'exploitation de classe, le racisme, la domination masculine, depuis la perspective sensible et complexe des femmes noires. Si elles ne créent peut-être pas de lien direct avec un activisme politique, la conscience induite par ces chansons rend possible des prises de position militantes.

* LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness*, *op. cit.*, p. 269-270.

CHAPITRE V

# *Preaching the Blues*

## SPIRITUALITÉ ET CONSCIENCE DE SOI

* * *

*Lord, I got the blues this morning*
*I want everybody to go down in prayer, Lord, Lord*
*Layin' in my bed with my face turned to the wall*
*Lord, layin' in the bed with my face turned to the wall*
*Tryin' to count these blues, so I could sing them all.*
COUNTIN' THE BLUES

Seigneur, j'ai le blues ce matin
Je veux que tout le monde se mette à prier, Seigneur, Seigneur
Allongée dans mon lit, mon visage contre le mur
Seigneur, allongée sur le lit, mon visage contre le mur
À essayer de compter ces blues, pour pouvoir tous les chanter.
*COUNTIN' THE BLUES** (« *Compter le blues* »)

La musique avait un rôle central dans la culture de résistance à l'esclavage. De même, le blues, genre musical le plus important dans la période post-esclavagiste, encourageait des formes de consciences sociales qui défiaient l'idéologie dominante raciste. Le blues des femmes en particulier glorifiait et valorisait la vie de la classe laborieuse noire, tout en contestant les présupposés patriarcaux présents à la fois dans la culture dominante et dans les communautés africaines-américaines. J'ai montré dans quelle mesure ce blues permettait l'élaboration d'une communauté esthétique qui affirmait le pouvoir des femmes dans des domaines tels que

* RAINEY Gertrude «Ma», *Countin' the Blues*, Paramount 12237, 12/1925. Ressorti sur *Ma Rainey*, Milestone M-47021, 1974.

la sexualité et le voyage, perçus comme relevant de prérogatives masculines. J'aimerais maintenant montrer que l'élaboration de cette communauté de femmes lançait également des défis audacieux aux institutions et aux idéologies de la communauté africaine-américaine et de la culture dominante. Le blues des femmes contestait notamment les conceptions de la bourgeoisie noire sur la « haute » culture qui dévalorisaient la musique populaire de la classe laborieuse. Il défiait également l'institution africaine-américaine la plus influente : l'Église chrétienne. Pour que le blues puisse s'extraire d'une hiérarchie définissant le christianisme comme l'autorité morale suprême, il lui fallait affirmer, en prenant conscience de lui-même, sa propre intégrité culturelle.

J'ai tenté de souligner les implications politiques complexes du blues dans le contexte historique post-esclavagiste, ses continuités et ses ruptures par rapport à la culture des esclaves. Une de ces ruptures les plus significatives est l'apparition de structures et de thématiques prenant en compte la question du genre. Toutefois, même en l'absence de représentations culturelles de la place des femmes dans la musique antérieure, leur statut social relativement égal dans les communautés d'esclaves met en valeur des racines historiques du discours blues sur la confiance en soi et l'affirmation de soi des femmes noires. Comme je l'ai montré dans *Femmes, race et classe*, le système productif de l'esclavage états-unien – qui en demandait autant aux femmes qu'aux hommes – créait une égalité de genre déformée entre les hommes et les femmes africains. Alors que cette égalité montrait avant tout la sévérité de l'oppression esclavagiste, elle engendra également des politiques de genres totalement différentes de celles en vigueur dans la culture dominante. De plus, l'autorité des femmes dans la sphère domestique – un des seuls espaces sociaux qui n'était pas sujet à l'oppression

du maître – signifiait qu'elles jouaient un rôle particulièrement important dans la communauté des esclaves*.

Ce qui fait du blues des femmes une source si importante pour comprendre la conscience historique africaine-américaine, c'est précisément qu'il ne cherche pas à éradiquer la mémoire d'une époque où les relations de genres étaient relativement égalitaires. En décrivant avec humour le personnage de Ma Rainey, le vétéran du jazz New-Orleans Danny Barker évoque également, selon moi, le respect historique accordé aux femmes :

> Ma Rainey était Ma Rainey. Quand tu dis « Ma », ça veut bien dire mère. « Ma », ça veut dire le haut de l'échelle. C'est la cheffe, le tyran de la maison, Ma Rainey. Elle prend les choses en main. « Ma ». Ma Rainey arrive en ville, la patronne du blues. Et tu respectes Ma. Grand « Ma », ma « Ma » et mama. C'est « Ma ». C'est quelqu'un que tu respectes. Tu dis mère. C'est la boss dans la taule. Pas *papa*, *mama***.

Dans les conceptions du nationalisme noir de la classe moyenne, et plus tard de la classe laborieuse, la mémoire de l'esclavage, qui fut l'oppression institutionnalisée la plus douloureuse qu'aient vécue les Africains-Américains, est souvent associée avec une conception idéologiquement déformée du matriarcat noir. Selon cette conception de l'esclavage, les femmes dirigeaient littéralement les hommes, collaborant parfois avec les maîtres. Dans les années 1960, comme le montre un rapport officiel du gouvernement rédigé par Daniel Moynihan (*The Negro Family: The Case for National Action* [La famille nègre : une question d'action nationale]), la supposée structure matriarcale de la famille noire était identifiée comme

* Voir DAVIS Angela Y., « The Black Women's Role in the Community of Slaves », *Black Scholar* 3, n° 4, décembre 1971.

** *Wild Women Don't Have the Blues*, film cité.

étant la cause principale de l'appauvrissement de la communauté*. Qu'un matriarcat dysfonctionnel (présent à la fois dans la famille et dans les structures de la communauté) soit le problème le plus urgent des communautés noires pauvres est une conception hégémonique qui a été reprise sans réserve par le nationalisme noir. Ainsi, le mouvement fit coïncider domination patriarcale avec libération noire**.

À la fin des années 1960, quand les mouvements culturels nationalistes occupèrent une place de premier plan dans les communautés noires, les femmes furent reléguées dans des positions subalternes et manifestement inférieures, d'un point de vue idéologique ainsi qu'organisationnel. Dans ce contexte, la domination masculine était considérée comme un prérequis nécessaire à la libération noire. De même, l'accent abstrait mis sur l'héritage africain dans les représentations culturelles contemporaines invoque un passé héroïque et masculiniste situé dans une Afrique imaginaire. Un imaginaire africain qui tend à supplanter l'ère de l'esclavage comme période historique déterminante pour les Américains d'ascendance africaine. Dans la culture hip-hop par exemple, les femmes noires sont souvent présentées comme des « reines africaines » qui doivent être traitées avec respect. Mais ce qu'implique souvent cette évocation des «reines» est que l'autorité supérieure revient finalement aux «rois». Associé à l'oppression propre à l'esclavage, ce passé masculiniste fantasmé efface la relative égalité de genre caractéristique de la communauté des esclaves.

Comme la musique des esclaves, le blues intégrait à sa manière des éléments de la culture musicale européenne, mais

---

* MOYNIHAN Daniel P., *The Negro Family: The Case for National Action*, U.S. Department of Labor, Washington, D.C., 1965.

**Voir LUBIANO Wahneema, « Black Nationalism and Black Common Sense : Policing Ourselves and Others » *in* LUBIANO Wahneema (dir.), *The House That Race Built: Black Americans, U.S. Terrain*, Pantheon, New York, 1997.

aussi des éléments typiquement ouest-africains, transformés mais reconnaissables. Défiant l'interprétation littérale, ce genre musical – comme les *spirituals* et les chansons de travail – renfermait des secrets que la culture blanche dominante était incapable de déchiffrer. N'arrivant pas à détecter ces complexités du blues, les premiers observateurs blancs tendaient à le considérer comme une musique de sous-ordre, enfantine, irrationnelle et bizarre*. Ceux qui ne comprenaient pas son langage n'étaient pas les seuls à percevoir le blues comme secondaire et vulgaire ; souvent, les Africains-Américains, dont les aspirations sociales les poussaient à se dissocier des parties les plus pauvres de la communauté, condamnaient également le blues.

Pendant la Harlem Renaissance, quand bien même les artistes et intellectuels noirs tentaient de formuler – souvent de manières divergentes – une esthétique exclusivement noire, ils ignorèrent presque complètement le cœur musical de la culture africaine-américaine qu'était le blues. Mais on doit relever deux exceptions importantes. Dans ses travaux de recherche comme dans ses créations, Zora Neale Hurston revendiquait la vitalité et l'intégrité de la culture populaire noire, dont le blues était une composante essentielle. Langston Hughes, quant à lui, utilisa le blues comme base centrale de sa poésie. Ces deux artistes furent relativement négligés par les intellectuels noirs. Pour ces derniers, les ingrédients « primitifs » de la culture noire issue de la classe laborieuse défavorisée devaient être transcendés pour qu'un « grand art » puisse être produit par les populations d'ascendance africaine. Quand Black Swan, la première maison de disques noire, sélectionnait ses artistes, les producteurs privilégiaient une musique se rapprochant davantage de la culture dominante que des expressions musicales populaires

* Voir SCARBOROUGH Dorothy, *On the Trail of Negro Folk-Songs*, Harvard University Press, Cambridge, 1925.

noires américaines. Le son de Bessie Smith, par exemple, fut rejeté par Black Swan parce qu'il le considérait trop « cru* ». Il était pourtant bien plus urbain et sophistiqué que le son de Gertrude « Ma » Rainey, ancré dans le blues traditionnel.

Mais la condamnation la plus radicale du blues était avant tout ancrée dans les pratiques religieuses de la communauté qui lui avait donné naissance. Le blues faisait partie d'un ensemble culturel qui contredisait les conceptions binaires et manichéennes associées au christianisme. En effet, il attaquait frontalement le dogme chrétien qui associe sexualité et péché. On pensait d'ailleurs que de nombreux artistes de blues avaient passé un pacte avec le Diable. Un des mythes entourant le légendaire *bluesman* du Delta Robert Johnson racontait qu'il avait vendu son âme à Legba, ou Elegue, l'orisha yoruba de la croisée des chemins – représenté dans la tradition vernaculaire noire du Sud comme un équivalent du Diable**.

Les artistes de blues étaient (et sont toujours dans une certaine mesure) associés au Diable parce qu'ils glorifiaient

---

* « Les directeurs ne voulaient pas que la compagnie paraisse trop colorée. Bessie Smith [...], auditionnée en février, ne fut pas retenue en raison de son sérieux sans équivoque. William Grant, membre du Harlem Symphony et futur compositeur, était le directeur artistique de Black Swan. Du Bois et John Nail, gendre du plus grand agent immobilier de Harlem James Weldon Johnson, faisaient parties de la direction. » LEVERING LEWIS David, *When Harlem Was in Vogue*, Knopf, New York, 1981, p. 174.

** L'image du Diable, dans les croyances populaires noires américaines, est bien différente de sa représentation chrétienne. Le personnage du Diable, dans de nombreux contes populaires noirs, représente symboliquement le peuple noir, tandis que Dieu est le symbole des Blancs. Dans bien des cas, le Diable est un farceur capable de se montrer plus rusé que quiconque, y compris Dieu. Un des contes humoristiques figurant dans *Mules and Men* de Zora Neale Hurston explique l'origine de l'expression *unh hunh* (son exprimant une négation) avec l'histoire suivante. Le Diable kidnappa des anges au paradis en les mettant dans sa bouche. Lorsque quelqu'un lui demanda s'il allait venir en chercher d'autres, il ouvrit la bouche pour dire oui, et les anges s'échappèrent aussitôt. Il repartit en chercher d'autres et les mit à nouveau dans sa bouche. Lorsque le même homme lui reposa la même question, le Diable fit un signe de tête et, sans ouvrir la bouche, fit *unh hunh*.

des aspects de la vie humaine considérés démoniaques et immoraux par les doctrines chrétiennes. Les *blueswomen* et les *bluesmen* étaient perçus par leurs admirateurs comme les équivalents laïcs des pasteurs chrétiens, et aussi reconnus dans leur domaine que ces derniers, précisément parce qu'ils mettaient en lumière l'amour et la sexualité. Cependant, du point de vue des dévots, les artistes de blues sont des pécheurs invétérés, la créativité qu'ils exposent et la vision du monde qu'ils promeuvent sont en contradiction flagrante avec les croyances religieuses prévalant dans la communauté. Selon Danny Barker, qui vécut à cette époque, « certains de ces bigots avaient littéralement peur de la scène. C'était pour eux l'œuvre du Diable. Ils restaient à la maison, se mariaient, fondaient une famille et cette mentalité les accompagnait jusqu'à la tombe. C'est l'œuvre du Diable, la scène. Un leurre* ».

Une expression littéraire contemporaine de cette marginalisation de la *blueswoman* est le personnage de Shug Avery dans le roman d'Alice Walker, *La Couleur pourpre*. Selon ce que relate le personnage de Celie, voilà ce que le pasteur déclare quand il cite son exemple :

> Il prend son histoire pour faire son sermon. Bien sûr il ne dit pas de nom. Mais tout le monde sait qui c'est. Il parle d'une fille qui a des jupes trop courtes, qui fume des cigarettes, qui boit du gin, qui chante pour de l'argent et qui vole les maris des autres. Il dit des mots comme catin, roulure, traînée et fille de joie**.

Cependant, depuis les marges dans lesquelles elle est reléguée, Shug apporte de nombreux changements dans les vies de Celie et de « Mr. », les personnages principaux du roman. L'adaptation cinématographique réalisée par

---

* *Wild Women Don't Have the Blues*, film cité.

** WALKER Alice, *La Couleur pourpre*, Robert Laffont, Paris, 2008 [1982], p. 55.

Steven Spielberg met en scène une réconciliation tirée par les cheveux, entre la *blueswoman* et son père pasteur (un personnage créé par Spielberg et non pas par Walker). On y voit Shug, à la tête d'un groupe de bons vivants et aimant le blues, quitter le *jook joint* où ils faisaient la fête le samedi soir pour se rendre à l'église le dimanche matin*.

Trois éléments historiques faisaient de la *blueswoman* une marginale. Rabaissée et incomprise par la culture dominante qui était incapable de décoder les secrets de son art, elle a été rejetée et ignorée par la classe moyenne africaine-américaine et bannie par l'institution ayant le plus d'autorité dans sa propre communauté, l'Église. Pourtant, elle était également adorée, portée aux nues et prise comme exemple par les masses noires, considérée comme faisant corps avec la communauté. Gertrude « Ma » Rainey était célébrée par les Noirs du Sud comme une des grandes figures culturelles de son époque. Ses contemporains appréciaient sans doute le fait qu'elle chante le blues mais aussi que, contre les forces qui le condamnaient, elle défendait sa vitalité et son rôle social indispensable dans la vie des Africains-Américains.

Étant donné l'importance culturelle du blues à l'époque de l'élaboration d'une communauté noire, laborieuse et « libre », il est significatif que l'artiste blues – et militante de cette musique – la plus connue soit une femme. Dans le contexte du mépris religieux pour le blues, Rainey peut être vue comme une

* Dans le livre d'Alice Walker sur le *making of* du film, elle confie son malaise quant à la scène de l'église, dans une lettre à Quincy Jones qui composa la musique du film. « Il est vraiment important pour moi que Dieu sorte de l'église et soit dans la nature. [...] Je détesterais que la dernière scène avec Shug se déroule à l'intérieur d'une église. » (pp. 142-143) Parmi les documents figurant dans ce livre, on trouve également un article de Carl Dix qui va dans le même sens. Il affirme que cette scène détruit la dimension antipatriarcale du film (p. 197). Voir SANCHEZ VAZQUEZ Adolfo, *The Same River Twice: Honoring the Difficult: A Meditation on Life, Art, and the Making of the Film « The Color Purple » Ten Years Later*, Simon & Schuster, New York, 1996.

subversion féminine du pasteur chrétien masculin qui identifiait blues et sexualité avec Diable et péché. Cela ne signifie pas que les femmes en général ne jouèrent aucun rôle dans la diffusion d'un discours chrétien anti-blues. Bien qu'elles aient toujours été reléguées aux places inférieures au sein de la hiérarchie religieuse, les femmes noires ont toujours été un pilier de l'Église et ont parfois défendu et perpétué les positions religieuses les plus rétrogrades. Quand Rainey mit fin à sa carrière de chanteuse de blues, elle adhéra à la Friendship Baptist Church [Église baptiste de l'amitié] de Colombus, Géorgie, où son frère, Thomas Pridgett Jr., officiait comme diacre. Elle passa les dernières années de sa vie en dévote chrétienne, refusant de chanter le blues et soutenant avec ferveur l'Église et ses institutions*.

Comme Rainey, Ethel Waters arrêta de chanter le blues après avoir dédié sa vie à la religion. Cependant, elle ne se retira pas entièrement de la scène puisqu'elle continua à travailler en tant que comédienne et se limita à chanter de la musique religieuse. D'autres *blueswomen* moins connues fuirent également « le leurre » du blues et son univers sexuellement chargé, dans les dernières années de leur vie. Le critique Bruce Cooke cite cette conversation avec Annie Pavageau, femme d'un bassiste de jazz New-Orleans disparu et ancienne *blueswoman* elle-même :

> Toutes les sortes de musique te font te sentir bien – que ce soit le blues ou la musique d'église. C'est la sincérité – c'est ça, qui te fait te sentir bien. Mais il me semble que tu ressens forcément quelque chose de différent quand tu chantes pour Jésus et quand tu chantes le blues. Parce que là... tu es inspirée par le Saint-Esprit**.

---

* Lieb, *Mother of the Blues, op. cit.*, p. 47. L'engagement religieux de Ma Rainey pendant les dernières années de sa vie ne lui fit cependant pas couper toutes relations avec le show-business. Elle acheta et géra deux théâtres à Rome, Géorgie, jusqu'à sa mort en 1939.

** Cook Bruce, *Listen to the Blues*, Scribner, New York, 1975, p. 201.

Plus loin dans ce même entretien, Pavageau justifie son ancienne vie de *blueswoman* en expliquant qu'à cette période : « je ne faisais pas partie de l'église... je n'étais même pas pratiquante ». Quand elle s'est finalement tournée vers la religion, elle fut obligée d'abandonner le blues. « Je ne pensais pas que je pouvais jouer tout ce ragtime et, en même temps, servir Dieu en vérité et en esprit. Je donne tout mon temps à mon église maintenant ». Elle ajoute : « Tu sais, tu ne peux pas servir deux personnes à la fois. Jésus a dit ça. Tu ne peux pas servir Dieu et le Veau d'or en même temps. Tout ce qui n'est pas bon est mauvais. Tout ce qui ne concerne pas Dieu relève du péché. Nous croyons comme le Christ croyait*. » Mais la vétérante du blues Ida Goodson n'a pas le même point de vue :

> Je vais te dire un truc. C'est pas un mensonge. Je peux être là à jouer le blues... et quand je joue le blues je sens quelque chose qui se passe, et ce que je sais ensuite, c'est que je me sens bien. C'est le démon qui est en moi. Puis, tu vas à l'église et tu joues des chansons d'église, et ce même sentiment de bien-être te revient. Tu vois, c'est juste comme ça que ça se passe. Le Diable mène son travail et Dieu mène le sien**.

Le mépris d'Annie Pavageau pour le blues, lorsqu'il est formulé en des termes religieux, rappelle la distinction entre «haute» et «basse» culture, qui considère le blues comme une musique inférieure. Ma Rainey, au contraire, glorifiait le blues dans ses concerts, sans avoir peur d'affirmer l'autorité du blues à défier ouvertement l'église et les traditions musicales de la culture dominante. Sa vigoureuse interprétation de *Down in the Basement* (« Dans la cave »), par exemple, fait respecter explicitement la «bassesse» musicale

---

* *Ibid.*, pp. 202, 204.

** *Wild Women Don't Have the Blues*, film cité.

de la tradition blues, y compris ses insinuations sexuelles évidentes. Une musique bien plus désirable que la musique de l'élite *highbrow*, « intello », de la culture dominante :

*I've got a man, piano hound*
*Plays anything that's going around*
*When he plays that highbrow stuff*
*I shout, "Brother, that's enough!"*

*Take me to the basement, that's as low as I can go*
*I want something low down, daddy, want it nice and slow*
*I can shimmy from A to Z, if you'll play that thing for me*
*Take me to the basement, that's as low as I can go.*

J'ai un homme, c'est une bête du piano
Il joue tout ce qui passe
Quand il joue ce truc d'intello
Je crie : « Frère, ça suffit ! »

Emmène-moi à la cave, aussi bas que je puisse descendre
Je veux quelque chose de sale et d'en bas, *daddy*, je le veux bon et lent
Je peux onduler de A à Z, si tu me joues cette chose
Emmène-moi à la cave, aussi bas que je puisse descendre*.

Ma Rainey insuffle une énergie vivifiante dans sa caractérisation du blues « d'en bas », contestant ainsi la pensée dominante sur l'infériorité du blues, ainsi que l'idéologie de l'infériorité du peuple noir. *Down in the Basement* célèbre la culture musicale noire ainsi que ceux et celles qui l'ont créée.

* RAINEY Gertrude « Ma », *Down in the Basement*, Paramount 12395, 1926. Ressorti sur *Down in the Basement: A Third Collection of Classic Performances by the Legendary « Mother of the Blues »*, Milestone MLP 2017, 1971.

Bessie Smith chante pour sa part de nombreuses chansons qui rendent hommage à des musiciens noirs méconnus qui, en raison des standards musicaux blancs, n'étaient pas reconnus à leur juste valeur d'instrumentistes brillants. *Trombone Cholly* est une de ces chansons :

*Nobody else can do his stuff 'cause he won't teach 'em how*
*Oh, Cholly, blow that thing, that slide trombone*
*Make it talk, make it sing, Lordy, where did you get that tone?*
*[...]*
*Oh, Cholly, make it sing, that slide trombone*
*You'll even make a king get down off his throne*
*And he would break a leg, I know, by doin' the Charleston while you blow.*

Personne d'autre ne peut faire comme lui, il ne l'apprendra à personne
Oh, Cholly, souffle là-dedans, dans ce trombone à coulisse
Fais-le parler, fais le chanter, Seigneur, où as-tu trouvé ce son ?
[...]
Oh, Cholly, fais-le chanter, ce trombone à coulisse
Tu ferais même descendre un roi de son trône
Et il se casserait une jambe, je le sais, en dansant le Charleston sur ce que tu joues*.

Jazzbo Brown, le joueur de clarinette autodidacte présenté dans *Jazzbo Brown from Memphis Town* (« Jazzbo Brown de Memphis ») ne sait pas lire la musique et *« don't play no classy stuff like them Hoffman Tales »* (« il ne joue pas des trucs classes comme les contes d'Hoffmann »). Mais il joue une musique qui est *« good enough for the Prince of*

* SMITH Bessie, *Trombone Cholly*, Columbia 14232-D, 3/031927. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

*Wales** » (« digne du Prince de Galles »). En enregistrant de telles chansons, Smith rend hommage à la source blues de la musique africaine-américaine, magnifiant à la fois l'esprit et le peuple du blues**.

En un sens, Rainey et Smith perpétuent une tradition blues qui intègre dans son rituel de création un certain effet miroir, où l'artiste blues partage avec son public la signification d'une vision blues. En fin de compte, l'esthétique de cette musique repose sur la conscience de soi. De manière moins évidente, la défense du blues que formulent les artistes que j'étudie ici – Gertrude «Ma» Rainey et Bessie Smith – a des implications féministes profondes. En effet, lorsqu'elles se font les avocates du blues ou quand elles le jouent, elles le présentent comme une musique qui appartient autant aux femmes qu'aux hommes. Elles font alors du blues un espace où les femmes peuvent formuler et communiquer leur contestation de la domination masculine.

Une composition de Ma Rainey, *Countin' the Blues*, présente une des défenses de l'esprit du blues les plus explicites et éloquentes. Elle y invoque l'esprit de cette musique en nommant des titres de chansons blues, ou, selon sa propre formulation, en les «comptant». On retrouve là la pratique ouest-africaine du *nommo****, qui conjure les pouvoirs associés aux choses en prononçant leur nom de façon rituelle. En effet, ce morceau fait des allusions directes à 14 titres différents enregistrés par Rainey et/ou par Smith. Les blues qu'elle nomme ou «compte» sont : *Memphis Blues*,

---

* SMITH Bessie, *Jazzbo Brown from Memphis Town*, Columbia 14133-D, 18/03/1926. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia 31093, 1972.

** Voir JONES LeRoi (Amiri Baraka), *Le Peuple du blues*, *op. cit.*

*** « Puisque le mot a du pouvoir, chaque mot possède son efficacité, chaque mot tisse des liens. Il n'y a pas de mot "inoffensif", pas de mot indécis. Chaque mot a des conséquences. Ainsi, le mot lie le *muntu*. Et le *muntu* est responsable du mot. » JAHN Janheinz, *Muntu: The New African Culture*, Grove, New York, 1961, p. 133.

*Rampart Blues*, *Beale Street Blues*, *Graveyard Blues*, *Barna Bound Blues*, *Stingaree Blues*, *Southern Blues*, *Down Hearted Blues*, *Gulf Coast Blues*, *Midnight Blues*, *Jail House Blues*, et finalement trois de ses chansons les plus populaires, *Bad Luck Blues*, *Bo-Weevil Blues* et *Moonshine Blues*.

L'importance de *Countin' the Blues* réside dans le fait que son autoréflexivité démonte les conceptions selon lesquelles les chansons de blues ne seraient que les créations inconscientes et naïves d'un peuple primitif, nourrissant de bas instincts et des motivations lubriques. Cette énumération de titres, fière et consciente, questionne les principes à partir desquels le blues a été dévalorisé par la culture européenne-américaine, par la classe laborieuse noire elle-même et par l'Église noire. *Countin' the Blues* est une réflexion spirituelle profonde sur les fonctions psychosociologiques du blues. Cette chanson affirme que le blues est un art conscient de lui-même et un acte communicatif. La première phrase, qui est parlée, est une référence explicite à la spiritualité noire : « Seigneur, j'ai le blues ce matin. Je veux que tout le monde se mette à prier, Seigneur, Seigneur. » Rainey remodèle délibérément le blues en prière. À travers une pratique de la dénomination – rappelant encore le processus du *nommo* – elle substitue la prière chrétienne à une forme de spiritualité africaine, qui, en vertu de ses potentialités magiques, est encore plus puissante*. Le *nommo* est plus fort que la prière chrétienne dans la mesure où il attribue aux êtres humains le pouvoir du «mot», qui, dans la religion judéo-chrétienne, est la prérogative de Dieu seul. « Au commencement était le verbe », le mot, dit la Bible, et « le verbe était avec Dieu et le verbe était Dieu ». Lorsque Dieu crée, il nomme, tout comme en nommant, il crée. Ce pouvoir de création et de transformation, qui n'est pas détenu seulement par les êtres surnaturels mais aussi par les hommes et les

* *Ibid.*, p. 132.

femmes vivants, est une caractéristique distinctive importante du discours philosophique des sociétés traditionnelles ouest-africaines. Il peut aussi nous aider à comprendre l'esthétique du blues, qui construisait un pont entre la culture africaine-américaine post-esclavage et ses racines africaines. *Countin' the Blues* de Ma Rainey met en évidence cette filiation.

La partie chantée de *Countin' the Blues* s'ouvre sur une posture blues typique : « allongée sur mon lit, le visage contre le mur ». Celle-ci est annoncée immédiatement après l'introduction parlée qui appelait à la « prière ». Ici, la musique pratique un exorcisme magique – ou esthétique – du blues, de ce qui mène à la tristesse et au désespoir. Invoquer rituellement les noms de chansons de blues prépare la *blueswoman* à donner une forme esthétique à ses problèmes émotionnels. En en faisant une œuvre d'art, elle se dote d'un pouvoir de contrôle esthétique sur ce qui menace de la submerger. Bien qu'allongée dans son lit, le visage tourné vers le mur, elle est en train de « compter ces blues, pour pouvoir tous les chanter ». Après avoir énuméré les titres de nombreuses chansons, Rainey conclut en déclarant qu'elle va maintenant dormir, « à essayer de chasser en rêve mes ennuis, à compter ces blues ». Dans cette chanson, Rainey incarne la quintessence de la *blueswoman*, construisant le royaume du blues, le défendant, le validant et le célébrant. Ce faisant, elle remettait en cause le monopole chrétien sur la spiritualité noire et s'affirmait elle-même comme l'égale des patriarches de l'Église.

Une des compositions de Bessie Smith juxtapose philosophiquement l'esprit de la religion et celui du blues, contestant l'idée d'une séparation radicale de ces deux sphères. Dans *Preachin' the Blues** (« Prêcher le blues »), la benjamine

* *Screening the Blues* de Paul Oliver contient un chapitre intitulé « Preaching the Blues » dans lequel il remarque que Bessie Smith fut la première à introduire « la relation entre le "prêche" et le "blues" [...] avec sa parodie

de Ma Rainey présente le royaume du blues comme coexistant spirituellement, avec les pratiques religieuses chrétiennes, tout en étant l'antithèse. Si *Preachin' the Blues* n'est pas techniquement un blues, ce morceau adopte les postures typiques de l'humour et du sarcasme pour contester la marginalisation de l'esprit du blues. Sur un ton blasphématoire léger et sans complexe, Smith assimile les paroles du blues aux textes sacrés et leur interprétation à un sermon. Dans cette chanson, elle défie malicieusement, mais ouvertement, la piété chrétienne qui repousse le blues en dehors des limites de la pensée spirituelle. Tout comme Rainey appelle à la «prière», Smith déclare que le blues doit être prêché et ainsi convertir des âmes :

*Preach them blues, sing them blues, they certainly sound good to me*
*[...]*
*Moan them blues, holler them blues, let me convert your soul.*

Leur prêcher le blues, leur chanter le blues, ça me semble être une bonne idée
[...]
Leur gémir le blues, leur gueuler le blues, laissez-moi convertir votre âme*.

---

de sermon *Preachin' the Blues*. Elle fut également la première à employer cette expression. » Entre autres, Big Bill Broonzy enregistra également un morceau intitulé *Preaching the Blues ("Men go to church just to hide their dirt / And women go to church just to show their skirts / But there's a date coming an' it may be for you / When Gabriel blows his trumpet / Brother, what you gonna do? / Brother, you better get down on your knees / Well, and pray both day and night / Now, you may have a good time with married women / But you may go to hell that way.")* Oliver fait également référence à *Preachin' the Blues* de Son House et à *Preachin' Blues* de Robert Johnson. OLIVER Paul, *Screening the Blues: Aspects of the Blues Tradition*, Da Capo, New York, 1968, pp. 66-67.

* SMITH Bessie, *Preachin' the Blues*, Columbia 14195-0, 17/02/1927. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093, 1972.

En transformant le blues en un discours spirituel ayant trait à l'amour, cette chanson met en évidence une référence intéressante aux affirmations philosophiques ouest-africaines du lien entre les plaisirs spirituels et sexuels. Plus tard dans sa carrière, Bessie Smith enregistra deux chansons associées au gospel, *On Revival Day* (« Le Jour de la résurrection ») et *Moan, You Mourners* (« Pleurez, vous les pleureurs »). Dans ces morceaux, elle adopte une attitude différente, exposants des références religieuses d'une manière relativement orthodoxe. La première termine sur ces mots :

*When that congregation starts to sing*
*Nothin' in this world don't mean a thing*
*Oh, glory hallelujah*
*Makes you feel so peculiar*
*The Devil cannot rule you on Revival Day.*

Quand la congrégation commence à chanter
Plus rien dans ce monde ne signifie quoi que ce soit
Oh, gloire et hallelujah
Ça te fait te sentir si spéciale
Le Diable ne peut te guider le jour de la Résurrection*.

La seconde est une admonestation :

*... get down on your knee*
*And let the good Lord hear your plea*
*'Cause if you want to rest with ease*
*Moan, you mourners*
*Just bend your head way down and pray*
*To have the Devil chased away.*

* SMITH Bessie, *On Revival Day*, Columbia 14538-0, 9/06/1930. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

[...] Tombe sur tes genoux
Et fais entendre ta prière au bon Seigneur
Parce que tu veux reposer en paix
Pleurez, vous pleureurs
Baissez la tête et priez
Pour chasser le Diable*.

Mais même dans ces deux chansons, le contenu religieux est transmis à travers les codes de la musique séculaire**.

*Preachin' the Blues* a d'importantes conséquences contemporaines dans la mesure où il place les femmes au centre d'une esthétique blues qui les appelle à prendre le contrôle de leur sexualité et contredit implicitement la condamnation de cette dernière par l'Église :

*I will learn you something if you listen to this song*
*I ain't here to try to save your soul*
*Just want to teach you how to save your good jelly roll.*

Je vais t'apprendre quelque chose si tu écoutes cette chanson
Je ne suis pas là pour essayer de sauver ton âme
Je veux juste t'apprendre à sauver ton bon *jelly roll****.

---

* SMITH Bessie, *Moan, You Mourners*, Columbia 14538-0, 9/06/1930. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

** Lawrence Levine écrit que Bessie Smith « sacralisait ce qui était manifestement séculier » dans *Preachin' the Blues* et cite Zutty Singleton qui disait que les blues de Bessie Smith étaient « presque comme des cantiques ». *Black Culture and Black Consciousness*, *op. cit.*, p. 235.

*** *Jelly roll* est littéralement un roulé à la confiture. Dans le langage du blues (voir J.-P. Levet) cela signifie un amoureux ou un époux. C'est peut-être le sens à retenir ici : un homme qui fait bien l'amour. Mais le terme désigne également les parties sexuelles féminines et masculines. Toujours selon Levet, *jelly roll* fait plus généralement référence « à l'amour physique dans ce qu'il a de plus doux, de plus excitant, et s'oppose en cela souvent à *cornbread*, l'amour fait à la va-vite [NDT].

À une époque où le plus important pilier institutionnel de l'homophobie des Africains-Américains était l'Église, il convient d'insister sur ces défis culturels que le blues des femmes lançait au puritanisme religieux. La peur de l'homosexualité propagée par l'Église est liée à une peur générale de la sexualité. Cette peur de la sexualité prend une signification toute particulière dans le contexte noir de l'époque, où la possibilité de choisir librement ses partenaires sexuels et ses relations était le signe le plus évident de la fin de l'esclavage et du nouveau statut individuel des Africains-Américains. En ce sens, l'assimilation par l'Église noire de la dualité traditionnelle chrétienne dans laquelle l'esprit est «bon» et le corps est «mauvais», refusait au peuple noir de reconnaître une de ses victoires sociales des plus significatives. Ainsi, l'Église jouait un rôle central en valorisant un aspect de l'idéologie raciste qui sexualisait l'infériorité intellectuelle et spirituelle du peuple noir.

La racialisation de la sexualité et la sexualisation de la race, telles qu'elles se développèrent dans la culture dominante raciste, étaient encouragées par la condamnation de la sexualité et de ses représentations assumées dans le blues par l'Église noire. La justification religieuse de l'homophobie – et l'intransigeance qui en découlera concernant l'épidémie de sida – a également été fortement influencée par cette position historique tenue par l'Église. Mais face à cela, il existait aussi une affirmation historique de la sexualité comme élément de la conscience oppositionnelle de la classe laborieuse noire. Or cela était une caractéristique centrale du blues des femmes, même si le blues masculin aborde lui aussi des thématiques liées à la sexualité. Mais la revendication d'une sexualité autonome par les femmes était caractérisée par une complexité qui était absente du blues des hommes. Le blues des femmes influençait également les comportements masculins envers les femmes, quand bien mêmes celles-ci étaient couramment perçues comme des objets plutôt que comme les sujets de

leurs propres expériences. Enfin, pour la simple raison que les *blueswomen* étaient davantage enregistrées que les *bluesmen* à l'époque, leur message bénéficiait d'une plus grande visibilité.

Lorsqu'il rend hommage à Jimmy Rushing, Ralph Ellison remarque :

> Comme les autres musiciens de jazz que nous connaissions, Rushing avait fait un choix. Il avait dédié sa vie à un mode d'expression et un mode de vie qui n'étaient pas moins «vertueux» que le choix fait par d'autres de dédier leur vie à l'Église. Le jazz et le blues ne rentrent pas dans les schémas définis par nos deux principales institutions, l'Église et l'école. Mais ils donnaient une expression à des manières de voir qui ne trouvaient pas de place dans ces institutions. Et ils permettaient de donner à nos vies un semblant de plénitude*.

Ellison relate également des conversations entre jeunes de son quartier, le East Side d'Oklahoma City, dans lesquelles les musiciens sont désignés en des termes religieux, parodiant ainsi le discours anti-blues de l'Église. Mais il est intéressant de relever que, dans le même mouvement, ce discours ironique met en lumière les authentiques similitudes entre le rituel du blues et la vie religieuse :

> « Voilà, c'est le bon révérend Jimmy Rushing qui prêche maintenant, *man* », disait quelqu'un. La réplique ne se faisait pas attendre : « Oué, et voilà le vieux Vieillard "Hot Lips" qui joue avec lui, et ça l'encourage, *man.* » Ça enchaînait dans la même veine : « Huh, et même si vous ne l'entendez pas encore, le Vieux Diacre Big-un [le regretté Water Page] est là-haut en train de taper du pied et de slapper sur son gros ventre [la

* ELLISON Ralph, « Remembering Jimmy », dans *Shadow and Act*, Vintage, New York, 1972, p. 243.

contrebasse] pour maintenir de l'ordre parmi ces fous. » Et on pouvait continuer à nommer les membres du groupe ainsi, comme s'ils étaient les vingt-quatre Vieillards bibliques du Livre des Révélations. Et on riait à cette blague impie, à appliquer des titres religieux à une forme de musique dont les prêcheurs nous assuraient qu'elle était un puissant instrument du démon*.

Si l'on remplaçait les noms des hommes par ceux de Bessie Smith, Ma Rainey, Ida Cox ou même Memphis Minnie dans cette parodie, pourquoi cela sonnerait-il faux ? Tout simplement à cause de la domination masculine profondément ancrée dans l'Église. On peut difficilement imaginer Ellison décrire un concert de Bessie Smith, où elle serait appelée avec humour « la bonne révérende Smith ». Non pas qu'elle ne se consacre pas de manière « vertueuse » au blues, mais plutôt à cause de la suprématie masculine dans l'Église et la culture musicale noire.

Dans *Preachin' the Blues*, Bessie Smith raconte le milieu du blues : le Sud profond – Atlanta, Géorgie – et plus spécifiquement les *jook joints* ou les *barrelhouses*, où les gens « boivent du *corn whiskey* » et où « les pianos jouent jusqu'au petit matin ». Ces lieux dans lesquels le blues était créé et joué étaient également des espaces de grandes libertés sexuelles. Un autre repère du blues, un centre vital de la création de la culture musicale américaine noire, est également évoqué dans *Soft Pedal Blues*** (« Le Blues de la sourdine »), une autre composition de Bessie Smith, qui dépeint l'atmosphère du *buffet flat*. Le *buffet flat* était une fête privée propre aux communautés urbaines noires de l'époque, combinant musique dansante et pratiques sexuelles de toutes sortes. C'était également un haut lieu de la sous-culture homosexuelle noire, en

* *Ibid.*

** SMITH Bessie, *Soft Pedal Blues*, Columbia 14075-0, 14/05/1925. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

particulier pendant la Harlem Renaissance. Ici, la *soft pedal* est une référence à la nécessité d'atténuer le plus possible le son du piano pour ne pas risquer une descente de police.

Le domaine du blues est ouvert à tout, et à la différence du christianisme qui accuse et censure, il ne connaît pas de tabou. Peut-être parce qu'il était lui-même la cible d'une marginalisation raciste, le blues refusait catégoriquement de reléguer des personnes ou des comportements. Parce que le domaine du blues était ouvert à tous les sujets concernant la vie des gens qui le créaient, il avait besoin de se libérer de la religion. Plus précisément, il rejetait la réprobation religieuse du blues : l'expression inférieure d'un peuple inférieur. L'ouverture du blues, son refus des tabous, provient du fait que le blues ne porte jamais de jugement. Cette absence de jugements moraux permettait à des idées rejetées ailleurs d'être intégrées à l'univers du blues. C'est pourquoi les *blueswomen* pouvaient parler d'une voix active et affirmative, que la société ne laissait généralement pas s'exprimer. *Nashville Woman's Blues* (« Le Blues de la femme de Nashville ») de Bessie Smith, par exemple, célèbre la capacité à dire ce que l'on a en tête :

*Down there, they strut they stuff*
*The way they strut, it really ain't no bluff*
*You can say what you choose*
*I have got those Nashville woman's blues.*

Ici-bas, elles plastronnent, elles fourrent
La manière dont elles plastronnent, c'est vraiment pas des blagues
Tu peux dire ce que tu veux
J'ai ce blues de la femme de Nashville*.

* SMITH Bessie, *Nashville Women's Blues*, Columbia 14090-0, 26/05/1925. Ressorti sur *The Empress*, Columbia CG 30818, 1972.

Dans *Ya Da Do*, Ma Rainey chante de manière légère et enjouée l'attraction qu'exerce le blues sur le peuple noir, mais son message est profond :

*Every evenin' 'bout half past four*
*Sweet piano playin' near my door*
*And turn to raggin', you never heard such blues before*

*There's a pretty little thing they play*
*It's very short, but folks all say*
*"Oh, it's a-pickin'" when they start to want to cry for more*

*I don't know the name, but it's a pretty little thing, goes*

*Ya da da do, ya da da do*
*Fill you with harmonizing, minor refrain*
*It's a no-name blues, but'll take away your pains*

*Ya da da do, ya da da do*
*Everybody loves it, ya da do do do.*

Tous les soirs vers quatre heures et demie
Un doux air de piano est joué pas loin de ma porte
Et il commence à avoir la rage, t'as jamais entendu un blues comme ça

Il y a une jolie petite chose qu'ils jouent
C'est très court, mais tout le monde dit
« Oh, quel son », quand ils crient pour en avoir plus

Je ne connais pas le nom, mais c'est une jolie petite chose qui fait

Ya da da do, ya da da do

Ça te remplit d'harmonies, un refrain mineur
C'est un blues sans nom, mais il ferait partir ta douleur

Ya da da do, ya da da do
Tout le monde aime ça, ya da do do do*.

Le pouvoir qu'a le blues d'exorciser les angoisses existentielles du peuple noir est ici célébré avec joie et enthousiasme. Alors que dans *Countin' the Blues*, Rainey insiste sur l'invocation rituelle de titres de chansons, *Ya Da Do* évoque un « blues sans nom », si ce n'est cette onomatopée scatée, « ya da da do ». Cette chanson affirme une conscience de soi puisqu'elle annonce que la musique elle-même – ses «harmonies» et son « refrain mineur » – exerce le pouvoir magique d'éloigner le blues.

Il en va de même dans *Yodeling Blues* (« Le Blues du yodel ») de Bessie Smith. La chanson se lamente sur la situation déprimante de la protagoniste, qui vient d'être quittée sans aucune raison. Après s'être demandée, *« who put them jinx on »* (« qui a jeté ces mauvais sorts sur moi »), elle se tourne vers le blues pour s'extirper de cette situation malheureuse :

*I'm gonna yodel, yodel my blues away (Yee Hoo!)*
*I'm gonna yodel 'til things come back my way.*

Je vais yodler, yodler mon blues (Yee Hoo !)
Je vais yodler, jusqu'à ce que les choses se remettent sur mon chemin**.

*Yodeling Blues* parle du blues autant comme d'un sentiment que comme d'une chanson, et évoque la musique comme

* Rainey Gertrude « Ma », *Ya Da Do*, Paramount 12257, 03/1924. Ressorti sur *Queen of the Blues*, Biograph BLP-12032, non daté.
** Smith Bessie, *Yodeling Blues*, Columbia *A3939*, 14/06/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

processus d'émancipation. *Yodeling Blues* confronte le *blues* au *blues* et utilise le *blues* pour chasser le *blues*. Il réunit potentiellement une dimension esthétique et une réalité psychosociale.

Les chanteuses de blues reconnaissent cette fonction centrale de leurs chansons. Le blues est chanté pour chasser le blues. Une phrase récurrente du traditionnel blues en 12 mesures – qu'utilise Bessie Smith dans son *Jail House Blues* – met en place la confrontation suivante :

*Good morning, blues, blues, how do you do, how do you do*
*Good mornin', blues, blues, how do you do*
*Say, I just come here to have a few words with you.*

Bonjour, blues, comment vas-tu, comment vas-tu ?
Bonjour, blues, blues, comment vas-tu ?
Dis, je suis simplement venue ici pour échanger quelques mots avec toi*.

Affronter le blues, reconnaître le blues, compter le blues, nommer le blues dans des chansons est le moyen esthétique d'expulser le blues hors de sa vie. Ceci est une expression du rôle historique de la chanson africaine-américaine, qu'elle soit séculière ou religieuse. Cela révèle également comment l'esprit du blues remet sans cesse en question les frontières entre « la réalité » et « l'art ». Dans l'œuvre de Gertrude Rainey, comme dans celle de Bessie Smith, la chanson blues représente les blessures collectives de la communauté, mais aussi la détermination pour les dépasser. Dans le même mouvement, la musique se charge d'une signification spécifiquement féminine, en donnant aux femmes un des rares vecteurs à travers lequel exprimer leurs angoisses, leurs joies et leurs aspirations.

* SMITH Bessie, *Jail House Blues*, Columbia A 4001, 21/09/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia G 30126, 1972.

Dans *Memphis Bound Blues* (« Le Blues qui me ramène à Memphis ») de Rainey, composé par Thomas Dorsey, la chanson elle-même est représentée comme un moyen d'inspirer et de donner forme à des réactions émotionnelles qui, si elles étaient entièrement intériorisées, mèneraient à des comportements autodestructeurs. Dans ce cas en particulier, le personnage féminin trouve grâce à la chanson le courage d'affronter et d'exprimer sa colère envers un homme qui est parti :

*I talk because I'm stubborn, I sing because I'm free*
*My daddy's gone and left me, bound for Memphis, Tennessee.*

Je parle parce que je suis obstinée, je chante parce que je suis libre
Mon *daddy* est parti et m'a laissée, je dois partir à Memphis, Tennessee*.

Ce n'est pas sans rappeler une autre composition de Dorsey, *Last Minute Blues* (« Le Blues de la dernière minute »), où le caractère conscient de la chanson renforce la dimension sociale du blues. Jusqu'à ce que W. C. Handy devienne le premier à éditer une chanson de blues qu'il avait écrit, *The Memphis Blues* (« Le Blues de Memphis »), obtenant ainsi le titre de « père du blues** », les chansons n'étaient jamais la propriété personnelle de leurs auteurs

* RAINEY Gertrude «Ma», *Memphis Bound Blues*, Paramount 12311, 1926. Ressorti sur *The Immortal Ma Rainey*, Milestone MLP-2001, 1966. Thomas Dorsey est surtout connu pour être le compositeur du gospel *Precious Lord*. Pendant les années 1920, son nom de scène était Georgia Tom ; il joua sous ce pseudonyme dans le groupe de Ma Rainey, le Wildcat Band, en 1923. Il est, notamment, au piano sur les enregistrements de *Leavin' This Morning*, *Tough Luck Blues* et *Sweet Rough Man*. Il collabora avec Tampa Red sur des chansons explicitement sexuelles telles que *It's Tight Like That*. Voir MURRAY Albert, *Stomping the Blues*, McGraw-Hili, New York, 1976, pp. 46 et 206, ainsi que LEVINE Lawrence, *Black Culture and Black Consciousness*, *op. cit.*, pp. 181-182.
** MURRAY, *Stomping the Blues*, *op. cit.*, pp. 60-61.

ou interprètes. Elles étaient plutôt la propriété collective de la communauté noire, disséminées et transmises par la tradition orale, comme les contes populaires. Un blues chanté par quelqu'un, puis entendu, retenu, revu et rechanté par un autre appartenait autant à la première qu'à la deuxième personne. Ce caractère social du blues permettait la prise de conscience de la nature partagée des expériences émotionnelles, mais aussi du caractère collectif du blues en lui-même. *Last Minute Blues* parle d'une expérience féminine douloureuse dans une relation intime et la transforme en une dénomination collective du caractère social des expériences domestiques des femmes noires. Cette chanson, à la fois anonyme et fortement personnalisée, évoque les innombrables femmes qui ont connu ces souffrances. C'est une prouesse dans la mesure où elle offre cette expérience et son expression créative à quiconque veut s'en emparer. Elle revendique la communauté du blues des femmes, comme elle affirme l'intégrité du blues lui-même :

*Minutes seem like hours, hours seem like days*
*Minutes seem like hours, hours seem like days*
*It seems like my daddy won't stop his evil ways*

*Seem like every minute going to be my last*
*Seem like every minute going to be my last*
*If I can't tell my future, I won't tell my past*

*The brook runs into the river, river runs into the sea*
*The brook run into the river, river run into the sea*
*If I don't run into my daddy, somebody'll have to bury me*

*If anybody ask you who wrote this lonesome song*
*If anybody ask you who wrote this lonesome song*
*Tell 'em you don't know the writer, but Ma Rainey put it on.*

Les minutes semblent être des heures, les heures semblent être des jours
Les minutes semblent être des heures, les heures semblent être des jours
Il me semble que mon *daddy* ne va pas arrêter de mal se comporter

On dirait que chaque minute va être ma dernière
On dirait que chaque minute va être ma dernière
Si je ne peux pas prédire mon futur, je ne parlerai pas de mon passé

La rivière se jette dans le fleuve, le fleuve se jette dans la mer
La rivière se jette dans le fleuve, le fleuve se jette dans la mer
Si je ne retombe pas sur mon *daddy*, quelqu'un devra m'enterrer

Si quelqu'un te demande qui a écrit cette chanson solitaire
Si quelqu'un te demande qui a écrit cette chanson solitaire
Dis-leur que tu ne connais pas l'auteur, mais que Ma Rainey te l'a posée*.

«Poser» ou jouer le blues sur scène était une des immenses victoires des *blueswomen* des années 1920. Des femmes comme Rainey et Smith organisaient elles-mêmes de grands événements blues et étaient admirées pour le travail qu'elles accomplissaient pour mettre en place ces spectacles extravagants. Alberta Hunter, qui vit plusieurs fois Bessie Smith sur scène, raconte qu'elle portait « une coiffe faite de mille plumes. [...] Elle était habillée de manière très tapageuse et, bien sûr, elle dépensait beaucoup dans sa garde-robe** ». Les *blueswomen* s'ornaient de perles, d'or et de strass. « Pour le public qui avait l'habitude de voir les

* Rainey Gertrude « Ma », *Last Minute Blues*, Paramount 12080, 12/1923. Ressorti sur *Queen of the Blues*, Biograph BLP-12032, non daté.
** *Brown Sugar*, produit et réalisé par Matthew Pook, Ebony Productions, 1985.

*blueswomen* dans des habits de maman, Bessie Smith détonnait. Habillée en impératrice, elle était effrontée, belle, outrageusement hors normes et impossible à oublier*. » Mais les *blueswomen* étaient également reconnues pour leur sérieux, elles organisaient leurs spectacles, payaient leurs musiciens, leurs danseurs, et les faisaient tourner de ville en ville, semaine après semaine, de mois en mois. Comme le dit le musicien de jazz Danny Barker, elles devaient être combatives, très affûtées et pouvoir faire bouillir la marmite : « Quand tu diriges un spectacle, tout un groupe de gens dépend de toi pour vivre**. »

À une époque où l'Église était le pourvoyeur principal d'espace social autonome pour les Africains-Américains, des femmes comme Gertrude Rainey et Bessie Smith participaient à l'ouverture de nouveaux espaces où la classe laborieuse noire pouvait se rassembler et faire l'expérience de sa communauté. Les spectacles sous chapiteaux dans le Sud, ceux dans les clubs et les *buffet flats* du Nord, là où la musique du Diable était jouée par des femmes intrépides et sexuellement libérées, créaient un nouveau sentiment de communauté. Celui-ci affirmait la culture noire et contestait clairement le caractère machiste de l'Église noire.

* Voix off dans *Wild Women Don't Have the Blues*, film cité.
** *Ibid.*

CHAPITRE VI

# *Up in Harlem Every Saturday Night*

## LE BLUES ET L'ESTHÉTIQUE NOIRE

* * *

*Up in Harlem every Saturday night*
*When the highbrows get together it's just too tight*
*They all congregates at an all night strut*
*And what they do is tut, tut, tut*
*Ole Hannah Brown from 'cross town*
*Gets full of corn and starts breakin' 'em down...*
*Check all your razors and your guns*
*Do the shim sham shimmy 'til the risin' sun*
*Gimme a reefer and a gang o' gin*
*Slay me, 'cause I'm in my sin.*
GIMME A PIGFOOT

Dans Harlem tous les samedis soir
Quand les intellos se réunissent, il n'y a plus de place
Ils se réunissent et se pavanent toute la nuit
Et ils ne font que tut, tut, tut
La vieille Hannah Brown qui vient de l'autre bout de la ville
Est pleine de *corn whiskey* et commence à leur taper dessus (...)
Garde un œil sur tous tes rasoirs et sur tes flingues
Danse le shim sham shimmy jusqu'à ce que le soleil se lève
Donne-moi un joint et des litres de gin
Tue-moi, je suis dans le péché
*GIMME A PIGFOOT* (« File-moi un pied de cochon »)*

* SMITH Bessie, *Gimme a Pigfoot*, Okeh 8949, 24/11/1933. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

Gertrude Rainey fit du blues une musique de femmes et fut un modèle pour d'innombrables musiciennes. La chanteuse contemporaine Koko Taylor raconte qu'elle écoutait Rainey et les autres *blueswomen* en boucle alors qu'elle n'était encore qu'une enfant, grandissant dans une famille de métayers travaillant dans les champs de coton. « J'ai toujours dit que je voulais être comme les gens qu'on entendait sur ces disques, dit-elle. Ces femmes – comme Ma Rainey – ont posé les fondations du blues. Elles l'ont sorti de l'esclavage pour le faire vivre aujourd'hui*. » L'œuvre de Rainey était solidement ancrée dans la culture rurale des Noirs du Sud qui s'extirpaient peu à peu de l'ère esclavagiste. Née en 1886, elle n'avait qu'une génération d'écart avec l'abolition. Quand elle commença sa carrière en 1900, à l'âge de 14 ans, la ségrégation post-esclavagiste était déjà fermement installée**. Rainey fit 92 enregistrements, la plupart à Chicago, entre 1923 et 1928. Bien que ses concerts aient lieu principalement sous chapiteau dans le Sud, Sandra Lieb fait remarquer :

> Elle avait de nombreux et bons contrats à Chicago. Elle jouait à Cleveland, Cincinnati et d'autres villes de l'Ohio, Pittsburg, Détroit, Indianapolis, Philadelphie et aussi Newark. Elle n'était pas une artiste habituée à Harlem puisqu'elle vivait à Chicago, mais elle monta sur les planches du Lincoln Theater en 1923 et mars 1926. Elle donna aussi quelques concerts à New York lorsqu'elle y enregistra en 1924 et 1925***.

Toutes les études sur Gertrude Rainey citent l'extraordinaire poème *Ma Rainey* de Sterling Brown. J'aimerais le faire moi aussi dans ces pages, dans la mesure où il décrit si bien la saveur du Sud que son œuvre transmet :

---

* *Wild Women Don't Have the Blues*, film cité.
** LIEB, *Mother of the Blues*, *op. cit.*, p. 3.
*** *Ibid.*, pp. 31-32.

*I*

*When Ma Rainey*
*Comes to town,*
*Folks from anyplace*
*Miles aroun',*
*From Cape Girardeau,*
*Poplar Bluff,*
*Flocks in to hear*
*Ma do her stuff;*
*Comes flivverin' in,*
*Or ridin' mules,*
*Or packed in trains,*
*Picknickin' fools...*
*That's what it's like,*
*Fo' miles on down,*
*To the New Orleans delta*
*An' Mobile town,*
*When Ma hits*
*Anywheres aroun'.*

*II*

*Dey comes to hear Ma Rainey from de little river settlements*
*From blackbottom cornrows and from lumber camps;*
*Dey stumble in de hall, jes' a-laughin' an' a-cacklin',*
*Cheerin' lak roarin' water, lak wind in river swamps.*
*An' some jokers keeps dey laughs a-goin' in de crowded aisles,*
*An' some folks sits dere waitin' wid dey aches an' miseries,*
*Till Ma comes out before dem, a-smilin' gold-toofed smiles,*
*An' Long Boy ripples minors on de black an' yellow keys.*

*III*

*O Ma Rainey,*
*Sing yo' song;*
*Now you's back*

*Whah you belong,*
*Cit way inside us,*
*Keep us strong...*
*O Ma Rainey,*
*Li'l an' low;*
*Sing us 'bout de hard luck*
*Roun' our do';*
*Sing us 'bout de lonesome road*
*We mus' go...*

*IV*
*I talked to a fellow, an' the fellow say,*
*"She jes' catch hold of us, somekindaway.*
*She sang Backwater Blues one day:*
*'It rained fo' days an' de skies was dark as night,*
*Trouble taken place in de lowlands at night.*
*Thundered an' lightened an' the storm begin to roll*
*Thousan's of people ain't got no place to go.*
*Den I went an' stood upon some high ol' lonesome hill,*
*An' looked down on the place where I used to live.'*
*An' den de folks, dey natchally bowed dey heads an' cried*
*Bowed dey heavy heads, shet dey moufs up tight an' cried*
*An' Ma lef' de stage, an' followed some de folks outside."*
*Dere wasn't much more de fellow say:*
*She jes' gits hold of us dataway.*

I
Quand Ma Rainey
Arrive en ville
Des gens de partout
Des miles alentour,
Depuis Cape Girardeau,
Poplar Bluff,
Viennent en groupe pour entendre

Ma faire son truc ;
Ils viennent dans leurs vieilles autos,
Ou à dos de mules,
Ou entassés dans des trains,
Pique-niqueurs fous...
Voilà à quoi ça ressemble,
Ça vient de loin,
Du delta de La Nouvelle-Orléans,
À la ville de Mobile,
Quand Ma arrive
Où que ce soit.

II

Ils viennent écouter Ma Rainey depuis leurs petits baraquements près de la rivière
Depuis les champs de maïs, depuis les camps de bûcherons ;
Ils titubent dans la salle, à rire et discuter
À lancer des encouragements comme l'eau qui gronde, comme le vent dans les marécages.

Des blagueurs continuent à rire dans les allées bondées,
Des gens sont assis là avec leurs douleurs et leurs misères,
En attendant que Ma se présente à eux, avec son sourire plein de dents en or,
Et Long Boy qui ondule sur les touches noires et blanches.

III

Ô Ma Rainey,
Chante ta chanson,
Tu es maintenant de retour
Où tu dois être,
Fais ton chemin en nous,
Rends-nous forts...
Ô Ma Rainey,

Tout doux et tout bas ;
Chante-nous la malchance
Qui nous guette ;
Chante-nous la route solitaire
Que l'on doit prendre.

IV
J'ai parlé à un type et il a dit
« Elle nous tient d'une certaine manière.
Elle a chanté *Backwater Blues* un jour :
"Il a plu pendant des jours et le ciel était noir comme la nuit,
Les problèmes surgissent la nuit dans les basses terres,
Tonnerre, éclairs, et l'orage commence à gronder
Des milliers de personnes n'ont nulle part où aller.
Alors je suis monté au sommet d'une colline désolée
J'ai regardé en bas, là où je vivais."
Alors les gens ont naturellement baissé la tête et pleuré
Baissé leur tête lourde, fermé leur bouche et pleuré
Et Ma est descendue de scène et les a suivis dehors. »
Le gars ne m'en a pas dit plus
C'est comme ça qu'elle nous tient*.

Bessie Smith, dont la carrière commença après celle de Rainey, était aussi populaire dans le Sud rural que dans le Nord urbain. Aussi connue que la « mère du blues », Smith allait devenir une des personnalités les plus extraordinaires dans l'histoire de la culture populaire états-unienne. Quand Harlem devint la capitale culturelle de l'Amérique noire, Bessie y était la quintessence de la *blueswoman*. Les contributions audacieuses et novatrices de la première *blueswoman* des années 1920 allaient influencer le jazz et la musique populaire pendant encore de longues années.

* Brown Sterling, *Southern Road*, Beacon, Boston, 1974, pp. 62 et suivantes.

Après son premier enregistrement, *Down Hearted Blues** en 1923 (qui fut à la fois le premier succès populaire et le premier « disque de race » de Columbia), elle vendit des millions de disques et gagna des centaines de milliers de dollars. Bessie Smith, la « plus grande chanteuse de blues du monde », la première authentique «superstar» de la culture populaire africaine-américaine, attirait également de nombreux Blancs dans ses spectacles, tant dans le Sud que dans le Nord. Cependant, son œuvre était confinée au marché de la « musique raciale » par l'industrie du disque. La labellisation raciale de ses 160 enregistrements empêcha la reconnaissance de son rôle essentiel, et de celui de ses paires, dans la formation de la culture musicale populaire.

Initialement, la diffusion du blues dans une grande partie de l'environnement culturel africain-américain était simplement liée aux circonstances sociales de sa création. Cela changera quand la musique noire deviendra véritablement commercialisée par l'industrie du disque. Cette musique jaillissait des réalités contradictoires de la vie du peuple noir essuyant les conséquences de l'esclavage. Toutefois, dans les années 1920, quand le blues permit l'apparition des départements «raciaux» des maisons de disques, il n'était pas seulement identifié et culturellement représenté comme une musique produite par le peuple noir, mais aussi comme une musique que seul le peuple noir pouvait écouter. Quand la musique entra dans l'ère de sa reproduction mécanique, les frontières culturelles ne bougèrent pas pour autant. Les stratégies de distribution ségrégationniste de l'industrie du disque entraînaient implicitement les oreilles blanches à être choquées par le blues et à considérer cette révulsion comme instinctive. Même les Américains blancs qui voulaient dépasser les barrières du racisme, et qui souhaitaient

* SMITH Bessie, *Down Hearted Blues*, Columbia A 3844-0, 16/02/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

réellement apprécier cette musique, tendaient à la percevoir comme primitive et exotique. Malgré leur envie de résister aux idéologies qui enfermaient le blues dans un espace culturel racialisé, leur perspective eurocentriste continuait à conférer au blues l'infériorité qu'ils pensaient combattre. Carl Van Vechten, qui joua un rôle essentiel dans l'ouverture de l'œuvre de Bessie Smith au public blanc, écrit par exemple :

> Des rites rythmiques étranges dans une voix pleine de cris, de gémissements, de prières et de souffrances, une voix éthiopienne, sauvage et crue, dure et volcanique, mais séduisante et sensuelle également ; une voix qui s'échappe de lèvres maquillées et de dents immaculées, la chanteuse ondule sur le rythme, comme le veut la coutume nègre*.

Pour le public noir issu de la classe laborieuse, Bessie était une artiste à part entière – et non pas une curiosité exotique – qui explorait courageusement les mondes inconnus du blues, qui aiguisait et poussait cette musique à ses limites. S'inscrivant dans la tradition établie par son aînée Rainey, Smith fit entrer le blues dans la musique des femmes et en fit un espace d'élaboration d'une conscience culturelle noire qui n'ignorait pas la question du genre. Sa popularité résultait de l'habilité de la communauté noire à identifier l'importance de son art et de se retrouver elle-même – hommes et femmes – dans ses chansons**.

Dans les discours culturels noirs qui viendront plus tard, les rôles de dirigeants et de meneurs – politique, religieux, culturel – sont systématiquement masculins. Mais l'œuvre de Bessie

---

* VAN VECHTEN Carl, « *Keep A-Inchin' Along* »: *Selected Writings of Carl Van Vechten About Black Art and Letters*, KELLNER Bruce (dir.), Greenwood, Westport, 1979, pp. 162-163.

** Voir OLIVER Paul, *Savannah Syncopators: African Retentions in the Blues*, Stein & Day, New York, 1970.

Smith met en exergue des narratrices d'une conscience historique qui place la vie des femmes à l'égal de celle des hommes. Pendant les années 1920, pour de très nombreux Noirs, qu'ils soient restés dans le Sud traditionnel ou qu'ils aient émigré au Nord ou au Midwest, Smith était une figure qui énonçait et donnait forme à un sentiment de communauté inclusive. Ses chansons reflétaient de prime abord les expériences sociales des Noirs – hommes et femmes –, leurs réactions émotionnelles, et les légitimaient. Les thématiques abordées dans sa musique concernaient la vie de la classe laborieuse noire. Toute la gamme d'expressions sensibles qu'elle mettait dans sa voix pour explorer ces thématiques – *pathos* ou humour, agressivité ou résignation, ironie ou franchise – était les différentes manières qu'avaient ses sœurs et ses frères de vivre les réalités de ces questions.

Pour les millions de femmes condamnées aux emplois harassants de domestiques, il y avait *Washwoman's Blues**, et pour celles habituées à gratter les fonds de tiroirs pour payer le propriétaire, il y avait *House Rent Blues***. *Jail House Blues**** exposait l'inévitable expérience carcérale que connaissaient pratiquement tous les foyers, tandis que *Backwater Blues***** s'adressait à celles condamnées par une pauvreté socialement infligée, tragiquement aggravée par les inondations et autres catastrophes naturelles. Enfin, pour toutes celles qui se posaient des questions sur les causes de leur pauvreté, il y avait *Poor Man's Blues******.

---

* SMITH Bessie, *Washwoman's Blues*, Columbia 14375-0, 24/08/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia, CG 30450, 1972.

** SMITH Bessie, *House Rent Blues*, Columbia 14032-0, 23/06/1924. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

*** SMITH Bessie, *Jail House Blues*, Columbia A-4001, 21/09/1923. Ressorti sur *Any Woman's Blues*, Columbia, G 30126, 1972.

**** SMITH Bessie, *Backwater Blues*, Columbia 14195-0, 17/02/1927. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093, 1972.

***** SMITH Bessie, *Poor Man's Blues*, Columbia 14399-0, 24/08/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

Cela ne signifie pas que les messages musicaux envoyés par Bessie Smith coïncidaient avec la signification littérale de ses paroles. Mais la dimension réaliste de ses chansons, enrichies de toutes leurs allusions secrètes, les rendait facilement compréhensibles à son public noir. Comme un critique jazz l'écrivit dans un hommage à Smith, cinq ans après sa mort, « son art était authentique, elle exprimait l'esprit de son peuple, à qui elle resta fidèle toute sa vie. [...] Elle délivrait un message où se mêlaient la douleur, l'oppression et les horreurs de la loi du lynchage – l'épopée d'un grand peuple face à un ennemi lâche* ».

Bessie Smith savait comment enraciner son message dans ses propres expériences vécues en tant qu'Africaine-Américaine. Nombre de ses chansons pointent directement les conditions de vie des femmes noires : le travail, la prison et les violences conjugales entre autres injustices. Les attitudes des sujets féminins de ses chansons encourageaient les Africaines-Américaines à être aussi fortes et indépendantes qu'aimantes et attentionnées. L'attitude blues de Bessie Smith préfigurait les développements de la conscience féministe de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Sa musique lançait un appel autant universel qu'ancré dans une spécificité historique et culturelle.

Tout de suite après sa mort, John Hammond parlait ainsi de l'importance du travail de Smith :

> Selon moi, Bessie Smith est la plus grande artiste que le jazz américain ait produit. Je me demande même si son art

* Citation extraite d'un bref article intitulé « Bessie Smith, In Memoriam », publié dans la revue britannique *Jazz Music* en 1942. Consulté sur microfilm dans le fond consacré à Bessie Smith du Schomburg Center for Research in Black Culture. L'article est signé « A. A. », la pagination et la date exacte ne sont pas indiquées. Mais le texte énonce que « cela fait cinq ans que nous avons perdu Bessie Smith ». Smith décéda en 1937.

n'est pas allé au-delà de ce que l'on entend par «jazz». Elle était un de ces êtres rares, une artiste totale, pouvant projeter toute sa personnalité dans la musique*.

Bien que sa contribution soit souvent ignorée par les historiens du jazz, on dit d'elle qu'elle est « la première artiste de jazz moderne – une artiste à l'influence considérable sur tous les autres, de Louis Armstrong à Billie Holiday** ». Richard Hadlock, dont on peut critiquer le sexisme qui l'a poussé à ignorer les autres musiciennes importantes de l'époque, est bien forcé d'admettre le pouvoir de l'Impératrice.

[Dans le travail de Bessie Smith] les instrumentistes trouvaient la forme d'individualité qu'ils cherchaient à exprimer avec leurs cuivres et leurs cordes. Les *jazzmen* entendaient aussi un mélange réfléchi de structures de chansons précomposées et d'émotion blues du Sud, un mélange proche de leurs propres idées sur la façon dont le bon jazz devait sonner***.

Alors qu'elle n'avait pas d'éducation musicale, Bessie Smith développa de nombreux éléments techniques que les musiciennes et musiciens de jazz, chanteuses, chanteurs comme instrumentistes, s'évertuèrent à perfectionner après sa mort.

La décennie de l'ascension artistique de Bessie Smith coïncida avec la Harlem Renaissance. Sa musique avait la même ambition que les arts visuels et la littérature de ce mouvement – l'expression culturelle d'une conscience et

* MORGENSTERN Dan, « Hall of Fame Winner Bessie Smith: Empress of the Blues », *Down Beat*, 24/08/1967, pp. 22-23.
** BALLIETT Whitney, « Jazz Records-Miss Bessie », *New Yorker*, 6/11/1971, pp. 160-172.
*** HADLOCK Richard, *Jazz Masters of the Twenties*, Macmillan, New York, 1965, p. 227.

des identités africaines-américaines. Pourtant, alors que les mouvements jazz et blues connaissaient leur apogée dans les années 1920, elle fut relativement ignorée par les personnalités importantes de la Renaissance, à l'exception de Langston Hughes. Comme Steven Tracy le montre dans son importante contribution *Langston Hughes and the Blues*, le poète phare de la Renaissance s'inspira de la forme et du fond blues*. Son premier recueil est d'ailleurs intitulé *The Weary Blues*** (« Le Blues du désespoir »). Hughes raconte dans sa première autobiographie, *The Big Sea* [La Grande Mer], que sa relation au blues était si forte qu'il tentait parfois de chanter à voix haute ses poèmes, alors qu'il était incapable de chanter juste.

> Je chantais les poèmes blues, que je composais dans ma tête, sur le chemin du travail. Sauf que je suis incapable de chanter juste. Mais quand je chante tout seul, j'ai l'impression d'être un vrai chanteur. Un soir, je traversais Rock Creek Bridge, à chanter un blues que je voulais arranger avant de le coucher sur papier. Un passant s'arrêta sur le trottoir d'en face, me regarda puis traversa la route à ma rencontre.
>
> Il dit : « Fils, quel est le problème, t'es malade ?
>
> — Non, je répondis. Juste en train de chanter.
>
> — Je croyais que t'étais en train gémir. Désolé ! », dit-il avant de continuer sa route.
>
> Après ça, je n'ai plus jamais chanté tout haut mes poèmes dans la rue***.

Langston Hughes rend hommage au blues de diverses manières. Dans la narration de sa fresque *The Glory of Negro*

---

* Steven Tracy, *Langston Hughes and the Blues*, University of Illinois Press, Urbana, 1988.

** Hughes Langston, *The Weary Blues*, Knopf, New York, 1926.

*** Hughes Langston, *The Big Sea: An Autobiography*, Hill & Wang, New York, 1940, p. 217.

*History* [La Gloire de l'histoire nègre], il présente le blues comme une métaphore de la vie noire. « Le blues, ce sont des chansons tristes, mais où coule une force cachée d'espoir et de détermination. Ainsi allait la vie nègre depuis longtemps, avec des amas de préjugés et la ségrégation au pas de la porte, mais avec l'espoir et la détermination toujours présents*. » Dans son essai de 1940 intitulé *Songs Called the Blues* (« Des chansons nommées blues »), Hughes qualifie le blues et les *spirituals* de « deux immenses cadeaux nègres faits à la musique américaine ». Pour lui, les trois grandes figures du blues étaient des femmes : Mamie Smith, Clara Smith et la « stupéfiante Bessie Smith** ». Dans une des histoires intitulée *Shadow of the Blues* (« L'Ombre du blues »), une conversation dans laquelle le personnage de Simple tente de se faire passer pour plus jeune qu'il n'est évoque les trois Smith***. Mais, quand ils en viennent à parler de Ma Rainey, Simple dévoile son âge avancé en se vantant de l'avoir vue sur scène :

> « Quoi qu'il en soit, pour en revenir au blues, est-ce que je peux te poser une question sur une autre personnalité que l'on a oubliée – Ma Rainey.
>
> — Alors là, c'était quelque chose ! Ma ! Cette femme savait chanter le blues. J'adorais Ma Rainey.
>
> —Tu n'as pas mon âge alors, tu es bien plus vieux que moi ! Je me souviens à peine d'elle. Pour moi, elle est une légende.
>
> — Une quoi ?

---

* Hughes Langston, « The Glory of Negro History, A Pageant », *The Langston Hughes Reader*, George Braziller, New York, 1958, p. 477.

** « Songs Called the Blues », *The Langston Hughes Reader, op. cit.*, pp. 160, 161.

*** Hughes Langston, « Shadow of the Blues », dans *The Best of Simple*, Hill & Wang, New York ,1961, p. 166. « *Yes, I do – all three Smiths, Bessie, Clara, and Mamie* » lance le narrateur, à quoi Simple répond, « *Boy, you must be older than me, because I only heard tell of Mamie. I am glad I am not as ageable as you. You's an old Negro!* » Édition française : *L'Ingénu de Harlem [The Best of Simple]*, Robert Laffont, Paris, 1967 [1961], rééd. La Découverte, 2003.

— Un mythe.

— Ma Rainey était trop noire pour être une brume*. Mais elle savait vraiment chanter le blues. Même pour cacher mon âge, je ne renierai pas Ma Rainey. Oui, je l'ai vue sur scène! Et j'en suis fier! Pour dire la vérité, si je me concentre bien, je peux encore l'entendre chanter dans ma tête**. »

À ce moment de l'histoire, Simple se met à chanter quelques paroles de blues. Il finit par déclarer qu'il peut bien dévoiler son âge si cela lui donne le privilège de pouvoir dire qu'il a entendu et vu Ma Rainey chanter.

Carl Van Vechten, un des grands mécènes blancs de la littérature noire de la Renaissance, s'intéressait également de près à la culture musicale populaire noire de l'époque. Van Vechten, en tant que critique musical pour le *New York Times* et contributeur régulier à *Vanity Fair*, écrivit de nombreux articles sur les concerts et les disques de blues et de jazz. Dans une lettre à H.L. Mencken de 1924, il écrit : « le jazz, le blues, les *negro-spirituals*, tout cela me stimule au plus haut point en ce moment*** ». Van Vechten avait un intérêt profond pour le travail de Bessie Smith et se vantait d'avoir acheté « des bacs et des bacs entiers » de ses disques : « tous ceux qui sont passés par mon appartement dans les années 1920 étaient invités à écouter ces disques. En fait, des musiciens européens qui arrivaient m'appelaient spécialement pour venir les écouter**** ».

---

* « Too dark to be a mist », jeu de mot autour de *mist* (brume ou brouillard) et « mythe » [NDT].

** *Ibid.*, pp. 167-168.

*** Lettre de Van Vechten à Mencken, 29/05/1925, H. L. Mencken Collection, Manuscript Division, New York Public Library, cité par LEVERING LEWIS David, *When Harlem Was in Vogue*, Knopf, New York, 1981, p. 98.

**** VAN VECHTEN Carl, « *Keep A-Inchin' Along* »: *Selected Writings of Carl Van Vechten About Black Art and Letters*, présenté par Bruce Kellner, Greenwood, Westport, 1979. p. 161.

Il est tout de même étonnant de constater que si Bessie Smith figure dans l'histoire de la Harlem Renaissance, c'est en grande partie dû au désir de Van Vechten de pouvoir la compter parmi les invités de ses célèbres fêtes, lesquelles étaient fréquentées autant par l'élite intellectuelle noire que par les amateurs et consommateurs blancs de culture noire. Ethel Waters, une des invitées régulières de Van Vechten, disait de lui qu'il « connaissait mieux Harlem que n'importe quel autre Blanc, à l'exception du commissaire de police* ».

Une des anecdotes les plus connues de la Renaissance évoque Bessie Smith, particulièrement ivre, qui aurait agressé Fania Marinoff, la femme de Van Vechten, pour éviter un baiser de remerciement dont elle ne voulait pas**. Dans son autobiographie, Langston Hughes raconte que dans cette même fête, Bessie Smith serait allée féliciter la chanteuse du Metropolitan Opera, Marguerite D'Alvarez, après l'avoir entendue interpréter une aria. « Ne laisse personne te dire que tu ne sais pas chanter! » lança Smith à D'Alvarez***. Mais l'anecdote la plus intéressante est peut-être que Smith ait choisi d'interpréter *Work House Blues* (« Le Blues du camp de travail ») devant cette assemblée, qu'elle aurait qualifiée de *highbrows*, d'« intellos**** ».

Une des descriptions les plus connues du travail de Smith a déjà été citée plus haut, c'est un article de *Vanity Fair* signé par Carl Van Vechten en 1925. Son importance réside dans le fait qu'il révèle les préjugés racistes tapis derrière le goût de Van Vechten et d'autres Blancs des classes supérieures pour la culture noire. Les commentaires qui suivent lui furent inspirés par un concert auquel il assista à Newark, en 1925 :

---

* WATERS Ethel (avec Samuels Charles), *His Eye Is on the Sparrow*, réédition Da Capo, New York, 1992 [1951], p. 195.

** ALBERTSON, *Bessie*, *op. cit.*, p. 143.

*** HUGHES, *The Big Sea*, *op. cit.*, p. 251.

**** ALBERTSON, *Bessie*, *op. cit.*, p. 142.

Au lever de rideau, on découvre un orchestre de jazz devant un panneau coloré de plumes occupant toute la scène. [...] Le panneau se lève et apparaît une grande femme à la peau brune. À l'époque, elle était bien enrobée, elle portait une robe en satin pourpre, qui tombait sur ses chevilles sveltes, brodée de motifs multicolores. Elle était belle, une beauté mûre de la noirceur du Sud, un brun de bronze profond, qui rappelait le bronze de ses bras nus. S'avançant sous les feux de la rampe [...], elle commence ses étranges rites rythmiques avec une voix pleine de cris, de gémissements, de prières et de souffrances, une voix éthiopienne, sauvage et crue, dure et volcanique, mais séduisante et sensuelle également; une voix qui s'échappe de lèvres maquillées et de dents immaculées, la chanteuse ondule légèrement sur le rythme, comme le veut la coutume nègre. [...]

Là, touchée par des paroles expressives, par la pression saccadée de l'accompagnement, par la personnalité magnétique de cette femme et de sa voix africaine plaintive, frémissant de passion et de douleur, sonnant comme si elle avait été forgée aux sources du Nil, la foule éclate dans des cris hystériques de peine et de lamentation. Et l'on entend des «Amen» remplir l'atmosphère*.

Van Vechten admirait Bessie Smith mais il la considérait « crue et primitive ». Selon lui, elle représentait, « l'authentique esprit populaire de la race ». Ethel Waters était selon lui une artiste supérieure. « Elle raffine son jeu, raffine son discours et raffine même ses obscénités**. »

La contribution la plus précieuse de Van Vechten à la préservation de la mémoire de Bessie Smith est la remarquable série de photographies qu'il fit d'elle, un an avant sa mort. Il raconta que cette séance lui permit « de s'approcher de sa personnalité comme jamais [il n'avait] pu le faire ». Si

* VAN VECHTEN, « *Keep A-Inchin' Along* », *op. cit.*, pp. 162-163.
** *Ibid.*, p. 165.

on peut essayer, pour l'instant, d'ignorer les stéréotypes qui habitent ses propos, on ne peut tomber d'accord avec son affirmation selon laquelle : « la photographie est, peut-être, le seul outil de captation adéquat pour saisir les attitudes et les manières authentiques de [Bessie Smith]* ».

Dans *Modernism and the Harlem Renaissance*, [Le Modernisme et la Harlem Renaissance], Houston Baker écrit : « Il n'y eut pas de Harlem Renaissance, et certainement pas une mode rassemblant des artistes disparates sous une dénomination unique, si ce n'est après coup** ». Baker analyse en effet l'émergence d'un son africain-américain moderniste comme l'événement essentiel de l'histoire intellectuelle noire de l'époque. Il démontre avec efficacité que le problème de la plupart des analyses de cette période est qu'elles se basent sur le présupposé de l'échec de la Harlem Renaissance. Il affirme pour sa part :

> Le «renaissancisme» est loin d'être une simple collection exotique de danseurs défoncés «ratés», confinés dans l'espace de moins d'une décennie. En fait, ce mouvement révèle un ensemble constamment productif et percutant de tactiques, de stratégies et d'inventions langagières qui prennent forme au tournant du siècle et qui se prolongent jusqu'à aujourd'hui***.

Commençant son analyse avec Booker T. Washington, il montre que le point culminant du modernisme de la Renaissance est atteint avec la publication du poème *Ma Rainey* de Sterling Brown. Dans ce texte largement reproduit (et mentionné plus haut) écrit dans une langue vernaculaire noire sur les concerts époustouflants de la reine du

* KELLNER Bruce, *Carl Van Vechten and the Irreverent Decades*, University of Oklahoma Press, Norman, 1968, p. 270.
** BAKER, *Modernism and the Harlem Renaissance*, *op. cit.*, p. XVII.
*** *Ibid.*, pp. 91-92.

blues, Baker relève que « la maîtrise du mélange d'une poétique de classe et de masse, découverte comme une fonction d'un son populaire dé-formatif, constitue l'essence de la pensée moderniste noire* ».

Toutefois, même si Baker se concentre sur l'aspect «déformatif», pour bien montrer le défi que lance la Renaissance aux concepts traditionnels européens de «haute» et «basse» cultures, son analyse tend à ne traiter la musique qu'en tant que matériau littéraire – alors qu'il évoque pourtant le développement d'un nouveau «son». De plus, alors qu'il étend les limites temporelles et historiques de la Renaissance, il la restreint au domaine de la littérature. Si, comme le montre bien Baker, la Renaissance ne doit pas être limitée aux années 1920 pour être analysée avec pertinence, le même argument doit nous pousser à nous intéresser davantage à l'ensemble du contexte culturel de l'époque. Ainsi, nous ne devrions pas marginaliser l'oralité – et donc la musique populaire – en la traitant simplement comme matériau brut destiné à devenir de la littérature ou, pour reprendre le terme de Baker, pour devenir de la «dé-formation» littéraire.

Il est significatif que la couverture du livre de Baker utilise la photo la plus connue de Ma Rainey. Pourtant, elle n'apparaît dans son analyse qu'en tant que sujet du poème de Sterling Brown. Baker met en avant le rôle joué par les *blueswomen* dans la Renaissance, mais il peine à leur reconnaître une véritable habileté artistique, ce qui le mène finalement à une vision masculiniste du modernisme noir.

Dans un entretien avec Nathan Huggins, Eubie Blake soutenait que la musique était au centre de la Harlem Renaissance. Un grand intérêt était porté à la création musicale contemporaine. Blake raconte à Huggins que « les Blancs venaient à

* *Ibid.*, p. 93.

Harlem pour écouter cette musique* ». Pourtant, les intellectuels noirs associés à la Renaissance sous-estimaient la valeur du blues et du jazz africain-américain. Huggins montre qu'ils considéraient cette musique comme une forme d'art plutôt primitif qui devait évoluer vers un « grand art » susceptible de prendre sa place dans la culture africaine-américaine :

> Les intellectuels de Harlem soutenaient l'art nègre, mais il y a quelque chose de très curieux, à l'exception de Langston Hughes, aucun ne prenait le jazz – la nouvelle musique d'alors – au sérieux. [...] Les adeptes de la Renaissance étaient tellement attachés à une conception de la *haute* culture, qu'ils ne s'attardèrent pas beaucoup sur le jazz. [...] Sans Langston Hughes, il n'y aurait aucune référence spécifique au blues chez les auteurs de Harlem**.

Des hommes comme James Weldon et Alain Locke attendaient l'apparition d'un génie racisé qui aurait transformé la musique noire de leur époque en *haute* culture. Tel était « le rêve du protagoniste dans *Autobiography of an Ex-Colored Man* [Autobiographie d'un ex-homme de couleur] de Johnson, alors qu'il imagine une partition symphonique basée sur le ragtime*** ». Dans un article de 1934 intitulé *Toward a Critique of Negro Music* [Vers une critique de la musique nègre], Alain Locke affirmait qu'aucune grande musique africaine-américaine n'avait encore été créée :

> Il est temps de réaliser que si nous sommes peut-être un peuple musical, nous n'avons pas ou peu produit de grands musiciens ; que nous avons peut-être fait évoluer une musique

* HUGGINS Nathan (dir.), *Voices From the Harlem Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1976, p. 339.
** *Ibid.*, pp. 9-10.
*** *Ibid.*, p. 10.

populaire, pleine de puissance et de potentiel, mais qu'elle ne s'inscrit pas encore dans une tradition musicale; que notre créativité et notre originalité n'atteignent pas encore un bon niveau de maîtrise instrumentale et de composition créative; et que, à quelques exceptions près, les maîtres de l'idiome musical nègre, jusqu'ici, ne sont pas des Nègres*.

Une telle analyse implique que la musique noire devrait évoluer selon les critères établis de la musique européenne «classique», pour devenir l'égale de la musique sérieuse des autres cultures. L'attitude d'Alain Locke envers la musique noire américaine reflète l'ambivalence de nombreux écrivains et artistes envers la musique de leur peuple. D'un côté, c'était la seule forme d'art de la culture noire qui avait conservé la vigueur de ses réalités historiques; elle mettait en évidence l'identité et la conscience de race. D'un autre côté, elle était la cible, comme la culture noire en général, de définitions racistes telles que «sauvage», «primitive» et « sous-développée ».

En s'accrochant à son désaveu du blues, l'essai majeur de Locke, *The New Negro* [Le Nouveau Nègre], qui énonçait les complexités philosophiques et politiques de la Harlem Renaissance, suggérait que les *spirituals* et leur développement pourraient être une métaphore de l'émergence du « nouveau Nègre » :

> Souvenez-vous comment les *spirituals* se sont révélés d'eux-mêmes; enfouis pendant des générations sous les stéréotypes des hymnes méthodistes, secrets, presque honteux, jusqu'à ce que le courage d'être naturels les fît apparaître au grand jour. [...] De même, l'esprit du Nègre semble soudain s'être échappé de la tyrannie de l'intimidation sociale, et avoir secoué la psychologie

* Locke Alain, *The Critical Temper of Alain Locke: A Selection of His Essays on Art and Culture*, Jeffrey C. Stewart (dir.), Garland, New York, 1983, pp. 109-110.

de l'imitation et de l'infériorité implicite. En se débarrassant de la vieille chrysalide du problème nègre, nous réalisons quelque chose qui relève de l'émancipation spirituelle*.

Pourtant, dans son article « The Negro Spirituals » qu'il publia dans *The New Negro*, il soutenait que ces *spirituals* «naturels», cette musique populaire inaltérée, pourraient servir de matériau pour une tradition musicale «classique». Il ajoutait ceci : « Un génie qui organiserait les éléments distinctifs de manière formelle serait le géant musical de notre époque**. »

Pour Langston Hughes, la relation entre la musique noire et le nouveau Noir américain, racialement conscient, était bien plus que métaphorique. Il voyait dans la musique un vecteur social puissant qui pouvait conscientiser les intellectuels noirs endormis. Évidemment, dans le dernier paragraphe de son manifeste *The Negro Artist and the Racial Mountain* [L'Artiste nègre et la montagne raciale], il se réfère explicitement aux chansons de Bessie Smith : « Fais entrer le vacarme des orchestres de jazz nègre et la voix puissante de Bessie Smith chantant le blues dans les oreilles des pseudo-intellectuels de couleur, jusqu'à ce qu'ils entendent et peut-être comprennent***. » Pour Hughes, le jazz était « une des expressions inhérentes à la vie du Nègre en Amérique », la manifestation la plus parfaite de l'originalité culturelle du peuple noir****. Le goût de Hughes pour la musique noire s'exprime clairement dans son œuvre poétique, qui transpose à la fois le fond et la forme du blues.

---

* *Ibid.*, p. 7.

** LOCKE Alain (dir.), *The New Negro*, réédition Atheneum, NewYork, 1977 [1925], p. 209.

*** HUGHES Langston, « The Negro Artist and the Racial Mountain », *in* HUGGINS (dir.), *Voices From the Harlem Renaissance*, *op. cit.*, p. 309.

**** *Ibid.*, p. 308.

De tous les intellectuels de la Renaissance, il fut le plus réceptif à cette musique. Cela s'explique peut-être parce qu'il était celui, plus que tout autre, qui tentait d'intégrer à son art les réalités sociales du peuple noir. De tous ses contemporains de Harlem, Langston Hughes était celui qui était le moins influencé par les conceptions de classe de l'intelligentsia bourgeoise. Il réalisait que malgré l'urbanisation croissante de la communauté noire, la cristallisation d'une classe moyenne et d'une intelligentsia noires, la culture née de l'expérience des masses devait être préservée. Or, même si le blues a été traité par les intellectuels de Harlem comme s'il était un enfant indigne, il leur a néanmoins survécu.

Alors que se formait le cercle des écrivains et artistes de Harlem, la jeune industrie du disque concentrait son attention sur les *blueswomen* qui allaient devenir les chanteuses du blues classique des années 1920. On peut considérer que le début de ce processus fut marqué par l'enregistrement de *Crazy Blues* (« Le Blues fou ») par Mamie Smith sur le label Okeh. En un mois, le peuple noir en acheta 75000 copies à un dollar pièce*. Le succès inattendu de Okeh – c'était un des premiers tubes de la jeune compagnie – poussa d'autres firmes à enregistrer des chanteuses de blues. Ces disques, promus et vendus dans la communauté noire, étaient estampillés *race records* (« disques de race ») par les maisons de disques.

En 1921, Harry Pace annonçait la création de Black Swan Records, une entreprise dont les actionnaires, les employés et les artistes seraient tous noirs. Pace déclarait :

> Les disques de Black Swan sont faits pour répondre à une demande grandissante et légitime. Il y a 12 millions de gens de couleur aux USA, et parmi eux se cache un immense talent

* STEWART-BAXTER Derrick, *Ma Rainey and the Classic Blues Singers*, Stein & Day, New York, 1970, p. 12.

musical. Nous proposons de ne pas regarder à la dépense dans la recherche et la diffusion des meilleurs chanteurs et musiciens parmi ces 12 millions*.

Le slogan de Black Swan, choisi par Pace, était « *The Only Genuine Colored Record – Others Are Only Passing* » (« Le seul disque de couleur authentique – les autres ne font que passer »)**. Pourtant, quand Bessie Smith fut auditionnée par Black Swan, elle ne fut pas retenue en raison du son trop cru, et donc authentique, qui était le sien. Le conseil d'administration de la maison de disques comptait en ses rangs W.E.B. Du Bois et John Nail, beau-frère de James Weldon et le promoteur immobilier le plus influent de Harlem. William Grant Still, qui faisait alors partie du Harlem Symphony, était directeur artistique. Si Ethel Waters fut choisie plutôt que Bessie Smith, c'est parce que son style évoquait davantage celui des chanteuses populaires blanches de l'époque***. Comme avec les personnalités de la Harlem Renaissance, les efforts pour affirmer une identité africaine-américaine et une conscience de race étaient au mieux ambigus, imprégnés des contradictions émanant d'une adhésion peu critique aux valeurs culturelles élitistes.

Parmi les chanteuses de blues classique des années 1920, Ethel Waters était considérée comme étant la plus sophistiquée, car elle avait consciemment cultivé un son duquel les éléments inaccessibles et méconnus de la culture musicale noire avaient été purgés. Van Vechten écrivait à son propos :

> Dans son chant, elle exerce [...] un talent subtil. Dans certaines chansons, elle fredonne, elle ne crie jamais. Ses méthodes sont à l'opposé de celles de la Négresse gueularde et grossière,

* Dixon Robert et John, *Recording the Blues*, *op. cit.*, p. 13.
** Lewis, *When Harlem Was in Vogue*, *op. cit.*, p. 174.
*** *Ibid.*

ou de celles des authentiques chanteuses de blues. Pourtant, elle ne perd pas une seule fois la véridique atmosphère nègre. Sa voix et ses gestes sont profondément nègres, mais ils sont pensés et contenus, non pas embellis mais stylisés*.

Pour des oreilles blanches inexpérimentées, comme pour les Noirs aisés qui ne s'intéressaient pas aux racines sociales de la musique de leur peuple, Ethel Waters pouvait passer pour la chanteuse de blues la plus accomplie de l'époque. Mais, comme cela est mondialement reconnu aujourd'hui, Bessie Smith était le vrai génie en la matière. Elle était non seulement la plus grande artiste, mais aussi celle qui représentait le mieux les schémas sociohistoriques vécus par le peuple noir.

Le son sophistiqué d'Ethel Waters était un produit culturel de l'urbanisation transformant la communauté noire à grande vitesse et attirant ceux qui croyaient en une assimilation illusoire. Cette *blueswoman* trouvait un public réceptif en dehors de sa communauté, allant des populations blanches du Nord à l'aristocratie européenne. Si Bessie Smith jouait devant des publics mixtes – et parfois à prédominance blanche –, elle ne ressentait pas le besoin d'adapter sa musique ou son mode d'interprétation. On peut se demander si le type de divertissement proposé par Waters était réellement fidèle à la culture noire américaine qu'elle prétendait transmettre à son public blanc. Elle se souvient elle-même que, pendant ses auditions pour Black Swan, « il y eut une grande discussion pour savoir si je devais chanter des chansons populaires ou du blues** ». Selon l'historien David Levering Lewis :

> En fin de compte, les disques de Black Swan se voulaient sophistiqués et souhaitaient apporter du crédit à la race. Les

* VAN VECHTEN, « *Keep A-Inchin' Along* », *op. cit.*, pp. 165-166.
** LEWIS, *When Harlem Was in Vogue*, *op. cit.*, p. 174.

dirigeants ne voulaient pas que la maison de disques apparaisse comme trop colorée. Bessie Smith, qui fut également auditionnée, ne fut pas retenue à cause du sérieux de ses chansons. [...] « Finalement, ils choisirent le populaire, dit Waters. Et c'était la bonne décision*. »

Aux yeux de la classe moyenne noire de l'époque, Bessie Smith n'était pas assez «sophistiquée» et « n'apportait pas de crédit à la race ». En effet, sa musique représentait les expériences vécues des masses noires, que ce soit dans son style ou dans son contenu. Comme le dit Elaine Feinstein :

> Les Noirs qui avaient réussi n'aimaient pas Bessie parce qu'ils pensaient que son attitude mettait en danger leur propre image. La brutalité de son langage, ses humeurs changeantes, leur rappelaient la vie de la rue qu'ils voulaient oublier. Mais Bessie aimait cette vie-là : sa nourriture, ses alcools faits maison et ses fêtes débridées. Clairement, elle refusait d'accepter la hiérarchie de classe que les Noirs avaient mise en place et qui situait le monde blanc au sommet inatteignable de la pyramide**.

Bessie Smith cultivait sans honte des liens avec ses racines du Sud en relatant la vie populaire africaine-américaine. Pour les intellectuels noirs, ces racines étaient au contraire

---

* *Ibid.*

** FEINSTEIN Elaine, *Bessie Smith: Empress of the Blues*, Penguin, New York, 1985, pp. 30-31. Feinstein fait des remarques douteuses dans sa fameuse biographie de Bessie Smith. Citons, par exemple, ses commentaires sur les relations entre les hommes et les femmes noirs : « Une femme qui avait un partenaire qui restait avec elle (alors que nombre d'entre eux quittaient le foyer) était souvent violemment maltraitée. Un homme noir avait tant de chance d'être abominablement traité dans tous les autres types de relations qu'il entretenait, qu'il était impossible pour lui d'agir humainement. Les femmes noires avaient coutume de penser que leurs hommes étaient paresseux, bons à rien et irresponsables. » (pp. 17-18)

associées aux stéréotypes racistes qu'ils désiraient transcender. Marchant sur les pas de sa mentor Gertrude « Ma » Rainey, le blues de Smith faisait par exemple de nombreuses références au hoodoo, une croyance religieuse populaire dérivée de pratiques africaines. Du point de vue de la culture dominante, le hoodoo (ou vaudou) n'était qu'un agrégat de superstitions irrationnelles. Mais pour les Noirs qui pratiquaient et croyaient aux rituels magiques de cette religion – souvent en parallèle avec leurs croyances et pratiques chrétiennes – le hoodoo était un lien vital avec leur histoire africaine. Parmi les personnalités littéraires de la Harlem Renaissance, c'est surtout Zora Neale Hurston qui explora les significations du hoodoo*. Or elle était, comme Bessie Smith, reléguée aux marges du mouvement de la Renaissance. Si elle est finalement devenue l'auteure noire associée à la Renaissance la plus lue, sa popularité relativement récente est inversement proportionnelle à celle qu'elle avait à l'époque où elle a produit ses écrits.

Rétrospectivement, on comprend maintenant que Bessie Smith et Zora Neale Hurston remuaient le cœur du problème en façonnant une esthétique africaine-américaine. Smith chantait les expériences et la sensibilité des masses noires, femmes et hommes – un passé africain, marqué par l'esclavage, transformé par l'émancipation et l'exode. Hurston enregistrait, romançait et analysait ces expériences, captant autant la forme que le fond de ce qui serait perçu plus tard comme les éléments clés articulant la culture africaine-américaine. Les contes populaires ou les « croyances mensongères » que Hurston écrivait, tout comme le pouvoir spirituel du hoodoo qu'elle pratiquait et analysait, mais aussi le blues, sont les clés permettant de comprendre les racines de la culture populaire noire américaine.

* Voir HURSTON Zora Neale, *Mules and Men*, *op. cit.*, et *Tell My Horse: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*, réédition, Harper & Row, New York, 1990 [1938].

En mettant en évidence que la genèse du blues se situe dans la culture noire du Sud rural, la présence de traditions populaires au sein de cette musique montre la préservation, sur un mode transformé et souvent déformé, de larges pans de l'héritage africain. Le pouvoir esclavagiste a tout fait pour éteindre la mémoire collective culturelle du peuple noir, afin de le maintenir dans une infériorité sociale. La musique, les contes et les pratiques hoodoo étaient donc des outils importants pour préserver des connexions – conscientes ou non – avec les traditions des ancêtres.

Au lendemain de l'abolition de l'esclavage, les Africains-Américains qui vivaient encore dans le Sud reconnaissaient et affirmaient les traits quotidiens de leur culture – y compris ces racines africaines méconnues – dans le blues, dans les contes populaires et les croyances de la communauté dans le pouvoir du hoodoo. Pour les nouveaux habitants des villes, le blues était un moyen de maintenir en vie un héritage qui, sans lui, se serait évanoui dans l'inconscient collectif. Le blues donnait vie à un sens de la communauté et permettait à celle-ci de dépasser ses limites géographiques. De plus, étant donné les tendances féministes de l'œuvre des *blueswomen*, cet esprit de communauté était en rupture et défiait la domination masculine noire. Comme j'ai tenté de le montrer dans ce livre, les concerts et les disques de Bessie Smith étaient des éléments centraux de cette dynamique sociale.

Bessie Smith n'était pas influencée par les conceptions dominantes à propos de la « haute culture » ou par le souhait de rendre le blues africain-américain convenable pour le public blanc. Elle chantait donc sans hésiter des chansons évoquant explicitement des pratiques comme celles des docteurs et exorcistes hoodoo, pratiques que Zora Neale Hurston documentait en tant qu'observatrice-participante. Bessie Smith chantait les diseuses de bonne aventure, les guérisseuses et autres praticiennes à « deux têtes ».

Ses chansons mettent en scène des femmes dirigeant spirituellement la communauté. Comme Hurston l'explique et comme Smith l'exprime, un grand nombre de docteurs hoodoo étaient spécialisés dans les relations entre les femmes et les hommes. Dans *Red Mountain Blues* (« Le Blues de Red Mountain ») par exemple, la protagoniste, désespérée parce qu'elle vient d'être quittée par son partenaire, entretient des pensées suicidaires (ce qui est une posture atypique des femmes peuplant le blues de Bessie Smith). Elle consulte alors une docteur hoodoo – une « diseuse de bonne aventure », selon les termes employés dans les paroles, qui :

*... told me what I had to do*
*Get myself some snakeroot, start right in to chew*

*Got myself some snakeroot, John the Conqueror, too*
*Chewed them both together, I know what they will do*
*Took some in my pocket, put some in my boot*
*That don't make him love me, I'll start right in to shoot.*

[...] m'a dit ce que je devais faire
Me trouver la racine d'une plante médicinale, et la mâcher

J'ai trouvé cette racine, et de l'ipomée aussi
Je les ai mâchées toutes les deux ensemble, je sais ce qu'elles feront
J'en ai mis dans ma poche, j'en ai dans ma botte
Si ça ne le fait pas m'aimer, je prendrai mon flingue pour tirer*.

Ces paroles font allusion à l'ipomée, considérée comme la racine la plus puissante dans les pratiques magiques. En anglais, l'ipomée est nommée *High John the Conqueror*,

* SMITH Bessie, *Red Mountain Blues*, Columbia 14115-D, 20/11/1925. Reissued on *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093, 1972.

d'après un personnage rusé du folklore des esclaves, qui arrivait toujours à être plus malin que le maître :

> La marque de cet homme était un rire et son symbole musical était le roulement du tambour. [...] C'était un ressort intérieur, pour aider à vivre. On l'entendait où et quand le travail était le plus harassant et le plus cruel, cela aidait les esclaves à encaisser. Ils savaient que quelque chose de meilleur viendrait. Alors, ils riaient au visage de leur malheur et chantaient : « Je suis si heureux ! Les ennuis ne durent pas pour toujours ! » Et les Blancs qui les entendaient restaient muets de stupeur devant ces rires*.

Quand Zora Neale Hurston raconte l'histoire populaire de cette racine, elle explique que « des milliers et des milliers de pauvres continuaient à croire » en John le Conquérant :

> [...] le pouvoir de l'amour et du rire qui peuvent gagner grâce à leur subtilité. On fait révérence à John en utilisant la racine de la plante dans laquelle il a élu secrètement domicile. On la porte avec du parfum, on la garde sur soi, ou bien chez soi dans un lieu secret. Elle aide les gens à surmonter des épreuves et leur donne leur dose de rire quotidien. John n'abandonnera jamais le faible ni le démuni, il ne manquera jamais d'apporter de l'espoir à ceux qui n'en ont plus. Voilà ce que croient les gens et ils ne s'en font pas. Ils persévèrent, rient et chantent. Les choses sont destinées à aller mieux demain. C'est le secret de la chanson et du rire nègres**.

*High John the Conqueror*, cette racine incarnant l'espoir – l'espoir d'une femme délaissée par son homme, l'espoir d'un

---

* HURSTON Zora Neale, « High John de Conquer », *in* HUGHES Langston et BONTEMPS Arna (dir.), *The Book of Negro Folklore*, Dodd, Mead, New York, 1958, pp. 93-94.

** *Ibid.*, pp. 101-102.

peuple qui continue à se battre pour être libre – saisit métaphoriquement l'âme de la culture noire américaine. L'espoir nécessaire aux désespérés a été magiquement invoqué par les multiples personnages malins du folklore noir. L'espoir nécessaire aux désespérés a été religieusement invoqué, que ce soit dans le christianisme ou dans la pratique du hoodoo. L'espoir nécessaire aux désespérés a été esthétiquement invoqué par les *blueswomen* et les *bluesmen*. Si Bessie Smith était « la plus grande chanteuse de blues du monde », c'était au moins en partie, parce que, comme *John The Conqueror*, elle apportait la musique et le rire tout en évoquant les expériences les plus dures et les plus cruelles auxquelles le peuple noir était confronté en Amérique, et elle apportait la promesse qu'« un jour, le soleil finira par briller dans mon jardin ».

À travers sa pratique d'anthropologue, Zora Neale Hurston participait, collectait et mettait en lumière pour la première fois de nombreux aspects des pratiques hoodoo du Sud. Elle fut, en ce sens, une pionnière. En plusieurs occasions, elle se fit l'apprentie de docteurs hoodoo, acquérant ainsi des informations de première main sur cet aspect de la culture noire qui préservait une mémoire collective des pratiques religieuses ouest-africaines. Elle raconte notamment avoir assisté Eulalia – ce n'est pas un hasard, si c'est une femme –, une docteure à deux têtes, à consolider une relation amoureuse. Certes l'homme était marié, mais selon la cliente, sa femme faisait jouer la magie des racines pour qu'il reste au foyer. Hurston enterra dans le jardin de l'homme un citron rempli de poudre à canon et un papier où était écrit neuf fois le nom de l'épouse; du poivron rouge fut placé dans le poêle.

> Puis, Eulalia prit le bol de sel et en jeta aux quatre coins de la pièce. Elle lançait une pincée et disait : « Agite-toi et agite-toi, jusqu'à ce que tu te sépares et partes. » Du sel était également lancé sous le lit. C'était terminé en une minute ou

deux. Puis, nous sortîmes, fermâmes la porte de la cuisine et partîmes rapidement. Eulalia fut payée le samedi soir et le jour suivant, elle fit une cérémonie qui devait mener au mariage*.

Dans *I'd Rather Be Dead and Buried in My Grave* (« Je préférerais être morte et enterrée »), la protagoniste tente de se débarrasser de l'influence d'un homme qui l'a maltraitée, la menant au bord du suicide, en « jetant du sel pour l'éloigner** ». Dans les pratiques d'incantation hoodoo, on dit du sel qu'il possède le pouvoir de chasser la présence ou l'influence d'une personne indésirable. Zora Neale Hurston relate une conversation entre deux femmes, dont l'une explique à l'autre que jeter du sel sur une femme qui la poursuit lui fournira la protection nécessaire :

> Tu jettes du sel derrière elle chaque fois qu'elle sort de chez elle. Fais ça neuf fois et je te parie qu'elle décampera si vite qu'elle ne saura même plus où elle va. Quelqu'un a jeté du sel à une femme, à Georgetown. Elle a été prise d'une telle bougeotte, qu'elle a mis tous ses meubles dans une charrette***.

Il y a de nombreuses autres références aux pratiques du hoodoo dans les chansons de Bessie Smith : *Mama's Got the Blues*****, *Yodeling Blues*******, *Gin House Blues******** et *Lady Luck Blues* (« Le Blues de Madame Chance »). Dans cette

---

* HURSTON, *Mules and Men*, *op. cit.*, pp. 197-199.

** SMITH Bessie, *I'd Rather Be Dead and Buried in My Grave*, Columbia 14304-D, 16/02/1928. Ressorti sur *Empty Bed Blues*, Columbia CG 30450, 1972.

*** HURSTON, *Mules and Men*, *op. cit.*, p. 197.

**** SMITH Bessie, *Mama's Got the Blues*, Columbia A 3900, 30/04/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

***** SMITH Bessie, *Yodeling Blues*, Columbia A 3939, 14/06/1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.

****** SMITH Bessie, *Gin House Blues*, Columbia 14158-D, 18/03/1926. Ressorti sur *Nobody's Blues but Mine*, Columbia CG 31093, 1972.

dernière, la protagoniste relate les mesures qu'elle a prises après que son amant est parti avec « une fille que je croyais être mon amie ».

*I've got his picture turned upside down*
*I've sprinkled goofer dust all around.*

J'ai mis sa photo à l'envers
J'ai saupoudré de la *goofer dust* partout*.

Autrement dit, elle tente de mobiliser des pouvoirs magiques pour le tuer. Si la signification de la photo à l'envers est évidente, celle de l'utilisation de la *goofer dust* est plutôt ésotérique, c'est la terre d'une sépulture, de préférence celle d'un enfant. Selon Zora Neale Hurston, les docteurs hoodoo évitaient d'utiliser la terre de la tombe d'un adulte, car malgré sa puissance pour provoquer la mort, l'esprit du pécheur enterré « peut facilement devenir incontrôlable et commencer à tuer n'importe qui par simple plaisir. Elle est trop dangereuse à manipuler** ».

Comme les artistes – et les critiques – africains-américains le réaliseront plus tard, les pratiques religieuses noires américaines issues des religions ouest-africaines, yorubas en particulier, s'intègrent entièrement à la culture en général. La formulation d'une esthétique spécifiquement noire, ce qui était le but avoué de la Harlem Renaissance, ne peut donc pas se prévaloir d'une tradition vivante de la culture africaine-américaine qui ferait l'économie des pratiques d'invocation, de vaudou, de hoodoo, quel que soit le nom qu'on leur donne.

Bessie Smith et Zora Neale Hurston avaient la même attitude vis-à-vis du hoodoo : elles ne le considéraient pas comme une forme de superstition enfouie qui devait être chassée

* SMITH Bessie, *Lady Luck Blues*, Columbia A 3939, June 14, 1923. Ressorti sur *The World's Greatest Blues Singer*, Columbia CG 33, 1972.
** HURSTON, *Mules and Men*, *op. cit.*, p. 236.

des communautés qui la pratiquaient. Elles résistaient de la même manière aux conceptions dominantes qui définissaient le hoodoo comme un élément à traiter de manière exotique et sensationnelle. Zora Neale Hurston arrivait à combiner efficacement les connaissances qu'elle avait acquises en s'immergeant dans les pratiques culturelles africaines-américaines et ses recherches anthropologiques; une prouesse rare et audacieuse étant donné les tendances eurocentristes de cette discipline. Quant aux chansons de Bessie Smith, elles évoquaient l'importance contemporaine de ces pratiques dans la vie quotidienne du peuple noir, transcendant les barrières ségrégatives de l'industrie de la musique, en vendant des millions de disques tout au long de sa carrière.

En raison de son insistance à placer la culture populaire au centre de son travail et en refusant de se conformer aux diktats des stratèges de la Renaissance, Hurston a été peu lue et largement sous-estimée de son vivant. Pourtant, plus d'un demi-siècle plus tard, elle s'est imposée comme l'écrivaine la plus importante – et finalement la plus lue – associée à ce mouvement. Sa contribution à la préservation de la culture africaine-américaine n'a pas d'égal auprès de ses pairs contemporains.

D'un point de vue historique, la figure de Bessie Smith – dont le travail plaçait également la culture populaire noire au centre – est comparable à celle de Zora Neale Hurston et à sa reconnaissance tardive. La conscience résolument féministe noire qui émane de l'œuvre de Smith fait d'elle une sorte d'anachronisme, étant donné le temps qui la sépare de l'avènement des études noires et des études de femmes en tant que champs de recherche. La force de la plupart de ses contributions échappa malheureusement en grande partie aux critiques qui examinèrent sa vie et son œuvre. Aujourd'hui, alors que les questions de race, de classe, de genre et de sexualité sont largement discutées, une artiste comme Bessie Smith peut finalement être considérée à sa

juste valeur. Smith mérite une reconnaissance, non seulement pour son apport musical, mais aussi pour son impact vital sur la conscience collective, à la fois pour celles et ceux qui l'écoutent aujourd'hui, et celles et ceux qui achetèrent ses disques de son vivant – mais aussi sur la culture africaine-américaine en général. Il nous appartient donc de relever ce défi : comprendre l'Impératrice du blues selon toutes ces perspectives et honorer sa mémoire comme nous honorons désormais celle de Zora Neale Hurston.

CHAPITRE VII

# *When a Woman Loves a Man*

## LA QUESTION SOCIALE DANS LES CHANSONS D'AMOUR DE BILLIE HOLIDAY

* * *

*Maybe he's not much, just another man, does what he can*
*But what does she care when a woman loves a man?*
*She'll just string along all through thick and thin, till his ship comes in*
*It's always that way when a woman loves a man.*
WHEN A WOMAN LOVES A MAN

Il n'est peut-être pas spécial, juste un autre homme
qui fait ce qu'il peut
Mais qu'est-ce qu'elle en a à faire
quand une femme aime un homme ?
Elle se laissera ballotter contre vents et marées,
jusqu'à ce qu'il revienne
C'est toujours comme ça quand une femme aime un homme
*WHEN A WOMAN LOVES A MAN* (« Quand une femme aime un homme »)*

À Hotcha, j'ai fait la connaissance de Ralph Cooper, un type important qui avait déjà fait des films et qui donnait son avis à Frank Schiffman pour engager les artistes du théâtre Lafayette et de l'Appollo. Ralph a convaincu Schiffman de venir m'entendre. Quand ce dernier lui a demandé quel style j'avais, Cooper a été coincé. Il n'a pu que répondre : « Tu n'as jamais entendu une voix plus traînante, plus nonchalante, plus languissante. » Impossible de me mettre une étiquette : assurément le plus beau compliment qu'on puisse me faire. Au lieu de me comparer aux

* HOLIDAY Billie, *When a Woman Loves a Man*, Columbia PG 32121, 12/01/1938. Ressorti sur *Billie Holiday: The Golden Years*, Columbia C3L-21, 1962.

autres chanteuses, c'est le contraire qui se produisit. Tout ce que Cooper put dire, c'est : « Ce n'est pas du blues ; je ne sais pas ce que c'est, mais il faut que tu l'écoutes. »

Billie Holiday, *Lady Sings the Blues**

Bien que le blues formel occupât une place anodine dans le répertoire de Billie Holiday, sa musique, profondément enracinée dans la tradition blues, rappelait et transformait ce produit culturel des anciens esclaves et l'utilisait pour contester et faire évoluer la culture dominante de la chanson populaire. Ce que disait Ralph Ellison de Jimmy Rushing est également vrai de Lady Day : « Dans les ballades qu'il chantait, il apportait sincérité et émotion pour faire vivre les textes qui, dans la phrase musicale, habitaient des paroles banales du mystérieux potentiel de signification qui hante le blues**. » Le talent de chanteuse de Holiday, qui lui permettait de s'approprier des chansons d'amour inconséquentes – chansons qui, sans son intervention, auraient inévitablement fini dans les poubelles du Tin Pan Alley – comme autant d'occasions d'explorer des émotions complexes, est largement salué dans la littérature sur sa vie et sa carrière. Cependant, une des dimensions de son œuvre n'a pas été analysée en profondeur. Cela me semble pourtant être une problématique essentielle : quelles sont les significations sociales de ce processus de transformation esthétique ? Ainsi, *Strange Fruit* est, de manière presque systématique, présentée comme une anomalie dans le vaste héritage d'enregistrements laissés par Lady Day. On considère en général que cette chanson, qui devint sa signature, est une production hors pair et unique comparée à l'ensemble de son œuvre, à l'exception peut-être de *God Bless the Child* (« Que Dieu bénisse l'enfant »).

* HOLIDAY Billie, avec DUFTY William, *Lady Sings the Blues*, Parenthèses, Marseille, 1984 [1956], p. 32.

** ELLISON Ralph, *Shadow and Act*, Vintage, New York, 1972, p. 245.

Il est tout d'abord évident que ces deux chansons, contrairement à l'écrasante majorité du répertoire joué et enregistré par Lady Day, ne contiennent aucune allusion explicite à l'amour ou à la sexualité. *Strange Fruit* eut un impact énorme sur sa carrière et, comme je le montrerai plus loin, évoquait des dimensions encore inexplorées de la race, de la violence – et implicitement de la sexualité – à l'intérieur même des clubs et des salles de concert. Cependant, cela ne doit pas nous amener à penser qu'un contenu social exclut nécessairement les thématiques de l'amour et de la sexualité. Parmi les nombreux éléments liant l'œuvre de Billie Holiday à la tradition du blues, le plus frappant est la connexion intime établie entre l'amour, la sexualité, l'individualité et la liberté.

Billie Holiday se décrivait souvent elle-même comme une « femme de race* ». Son premier biographe, John Chilton, mentionne rapidement qu'elle participa à un concert de soutien pour les Associated Communist Clubs of Harlem [Les Clubs communistes réunis de Harlem] en mai 1944**, mais de manière assez significative, il n'en dit pas davantage sur cette période de sa carrière. Dans un ouvrage intitulé *Communists in Harlem During the Depression* [Les Communistes de Harlem pendant la Grande Dépression], Mark Naison fait allusion à une « chanson communiste anti-guerre » que Holiday avait intégré à son répertoire de night-club, jusqu'à ce que l'intervention du FBI la force à la retirer***. On ne peut faire que des hypothèses quant à savoir si elle voulait que ses spectacles expriment clairement un soutien partisan. Mais ses propres mots laissent entendre qu'elle avait un profond respect pour la population pauvre et issue de la classe laborieuse – en

* CHILTON John, *Billie's Blues: The Billie Holiday Story*, Stein & Day, New York, 1978, p. 69.
** *Ibid.*, p. 104.
*** NAISON Mark, *Communists in Harlem During the Depression*, Grove, New York,1983, p. 301.

particulier pour les Africains-Américains. Dans un entretien qu'elle donna au magazine *Tan* en 1953, elle disait :

> Rien de la vie de la rue ne m'était inconnu. Je savais à quoi ressemblaient les troquets, j'avais chanté dans les coins ouverts la nuit, des caves humides et enfumées, à l'arrière des bars. C'était lent, cette tentative de sortir du lot. Mais en vieillissant, je me suis rendu compte que ceux qui voulaient m'en empêcher n'étaient pas toujours le voyou du coin, la prostituée, le travailleur, le coureur, les ménagères et les logeurs. Tous ces gens qui vivaient avec des salaires de 25 ou 30 dollars la semaine.
>
> Eux, au contraire, voulaient me voir « partir », ils voulaient que je réussisse. C'étaient leurs applaudissements et leur soutien qui m'encourageaient. Ces « petites gens », ceux que j'ai toujours entendu condamnés aussi loin que je me souvienne, m'ont donné ma chance bien avant que les spectateurs avec manteau de vison et lorgnette de la Cinquième Avenue et de Greenwich Village n'entendent parler de moi*.

Mais allons plus loin. Même si rien dans la vie de Billie Holiday ne suggérait l'éveil d'une conscience sociale, cela ne suffit pas à justifier pourquoi la dimension politique de sa musique a été si largement négligée. Elle était bien plus qu'une artiste qui interprétait de manière novatrice et jazz les chansons d'amour populaires de son époque. Certes, elle le faisait brillamment, mais une question demeure : comment peut-on analyser la création d'œuvres d'art complexes avec et contre le contenu idéologiquement plat des chansons d'amour de l'époque? Dans l'ensemble, les travaux qui traitent de l'œuvre de Holiday n'ont pas creusé plus loin que sa contribution à l'évolution du jazz moderne. Pour ma part, je souhaite

* SMITH Charles Edward, « Billie Holiday », *in* SHAPIRO Nat and HENTOFF Nat, (dir.), *The Jazz Makers*, Da Capo, New York, 1979, p. 276.

analyser son œuvre en tant qu'effort de transformation esthétique des relations sociales au-delà des conceptions superficielles d'amour contenues dans les chansons qu'elle réadaptait à travers son art. Quelle que fût son intention consciente, ses méditations musicales à propos des interminables souffrances amoureuses de femmes mettaient en évidence les constructions idéologiques du genre, ainsi que la manière dont celles-ci influençaient la vie affective des femmes.

Pour analyser les chansons d'amour de Billie Holiday, il me semble utile d'emprunter le concept de « dimension esthétique » à Herbert Marcuse, qu'il mentionna en premier lieu dans *Eros et Civilisation**, et qu'il développa plus tard dans *La Dimension esthétique***. Selon lui, « le potentiel politique de l'art réside seulement dans sa propre *dimension esthétique**** ». Il met en place ce concept pour remettre en cause, entre autres, l'hypothèse selon laquelle « le politique et l'esthétique, le contenu révolutionnaire et la qualité artistique, tendent à coïncider**** ». Chez Marcuse, le concept de « forme esthétique » se rattache à « l'authenticité » et « la grandeur » de l'art***** mis en valeur par la littérature européenne des XVIII[e] et XIX[e] siècles. Toutefois, sa théorie du potentiel subversif de l'art, qui est une critique de l'esthétique marxiste orthodoxe, ne doit pas nous servir à faire coïncider la musique de Holiday avec les canons du «grand» art. Mais elle peut nous permettre de comprendre le pouvoir et le succès, toujours actuels, de ses chansons. Et cela malgré le fait que les textes qu'elle chantait appartenaient à une époque où la domination masculine était incontestée dans la culture populaire dominante. Selon Marcuse :

---

* MARCUSE Herbert, *Éros et Civilisation*, Éditions de minuit, Paris, 1963 [1955].
** MARCUSE Herbert, *La Dimension esthétique : pour une critique de l'esthétique marxiste*, Seuil, Paris, 1979 [1978].
*** *Ibid.*, p. 12.
**** *Ibid.*, p. 16.
***** *Ibid.*, p. 10.

> Les qualités radicales de l'art [...] se fondent précisément sur les dimensions par lesquelles l'art *transcende* sa détermination sociale et s'émancipe de l'univers du discours et du comportement reçus, tout en en préservant la présence écrasante. L'art crée par là le domaine dans lequel devient possible cette subversion de l'expérience qui lui est propre : le monde formé par l'art est alors reconnu comme une réalité qui est réprimée et déformée dans la réalité reçue*.

Mais ma mobilisation du concept de dimension esthétique de Marcuse rejette son association avec des vérités «transhistoriques» et «universelles»**. Je propose à la place une conceptualisation de la dimension esthétique qui reposerait fondamentalement sur l'historisation et la collectivisation. Plutôt que le produit unique d'un artiste solitaire créant une subversion esthétique «individuelle», j'aimerais montrer que la « dimension esthétique » de l'œuvre de Billie Holiday représente une symbiose, tirée de et contribuant à une histoire sociale et musicale africaine-américaine, dans laquelle l'agir politique des femmes est nourri par l'agir esthétique; lui-même nourrit à son tour par l'agir politique. C'est cette « dimension esthétique » des chansons de Lady Day qui leur confère une telle force, leur capacité à confirmer et subvertir dans le même mouvement les représentations sexistes et racistes des femmes amoureuses. C'est cette dimension esthétique qui exige d'adopter une écoute et une lecture attentives de ses chansons d'amour, dans le but d'en proposer une réinterprétation féministe. Cette attention donnera à son œuvre une place de choix dans la conscience féministe, complexe et en constante évolution, associée aux femmes de couleur.

En tant que musicienne de jazz qui travaillait principalement avec l'idiome de la chanson populaire blanche,

---

* *Ibid.*, p. 20.
** *Ibid.*, p. 42.

Billie Holiday utilisait un matériau déjà existant, pour le transformer en une forme de jazz moderne qu'elle maîtrisait. On peut donc considérer que, dans son œuvre, la dimension esthétique se manifeste dans la mobilisation du pouvoir formatif de son style de jazz en vue de reconfigurer les chansons qu'elle interprétait. Or celles-ci étaient en grande majorité issues de la production de masse du Tin Pan Alley : des chansons conventionnelles et sentimentales, caractéristiques de l'époque. En transformant ces chansons d'amour à l'eau de rose en des œuvres qui deviendraient des standards de jazz, elle les implantait dans une tradition culturelle spécifiquement africaine-américaine, repoussant dans le même temps les limites de cette tradition. Son œuvre, tout comme celle du saxophoniste ténor Lester Young, offrait de nouvelles perspectives musicales au jazz moderne. Son approche des paroles empruntait et transformait les représentations de la sexualité féminine noire qui étaient associées aux *blueswomen* classiques telles que Alberta Hunter et Bessie Smith. La complexité de ces négociations et de ces mélanges rappelle la prouesse littéraire de Harriet Jacobs, dont le récit *Incidents in the Life of a Slave Girl* s'appropriait et transformait le style du roman sentimental du XIX^e^ siècle, et, ce faisant, révélait de nouvelles manières de penser la sexualité féminine noire*.

Une des analyses possibles de l'incroyable capacité de Billie Holiday à transformer les significations musicales et langagières de la chanson populaire est de faire une analogie entre son rapport à son matériau musical et l'appropriation historique de la langue anglaise par les Africains-Américains**.

* Voir SMITH Valerie, « *Loopholes of Retreat: Architecture and Ideology in Harriet Jacobs' Incidents in the Life of a Slave Girl* », *in* GATES Henry Louis Jr. (dir.), *Reading Black, Reading Feminist*, Meridian, New York, 1990.

** De nombreux débats à ce sujet ont eu lieu en 1997 suite à l'utilisation, dans les écoles publiques de Oakland, du langage «Ebonic» – un concept qui a des implications bien différentes pour l'analyse de l'anglais noir que celle que j'adopte ici. Je partage le point de vue des linguistes et des pédagogues qui

Une langue nouvelle et inconnue était imposée par la force aux Africains qui avaient le malheur d'être transportés depuis leur terre natale, pour finir esclaves dans les fermes et les plantations des colons européens d'Amérique. Il était courant que les esclaves ayant la même langue natale soient séparés dans le travail pour qu'ils ne puissent pas communiquer entre eux. L'anglais était une langue qu'ils ne pouvaient rejeter pour la bonne raison que cela leur aurait interdit de pouvoir parler les uns avec les autres. Le travail de June Jordan sur l'anglais noir montre que, en acceptant cette langue, les Africains la transformaient et, ainsi, se l'appropriaient en fonction de leurs propres besoins culturels et politiques*. En évoluant sur plusieurs siècles, l'anglais noir reflète une attitude envers la parole, la poésie et la chanson qui sont des témoins de l'expérience africaine en Amérique du Nord. Pour Billie Holiday, la perspective d'être musicienne professionnelle était contingente à l'acceptation d'un type de chansons qui, non seulement ne représentait pas la tradition dans laquelle elle voulait s'inscrire – elle voulait le gros son de Bessie Smith et l'émotion de Louis Armstrong –, mais qui, de plus, lui était imposée de manière répressive par le marché de la culture populaire**. Si elle avait rejeté le matériau globalement insipide du Tin Pan Alley, elle se serait refusé la possibilité de démontrer et d'offrir son originalité musicale à la communauté noire, à la culture dominante et au monde entier. Le peuple noir n'adopta pas la langue anglaise parlée sans défier avec force l'oppression culturelle que cela

affirment que cet anglais est différent, et non pas inférieur, et qu'il peut aider des élèves qui ne parlent qu'une langue vernaculaire à apprendre l'anglais standard. Toutefois, certains arguments afro-centristes en faveur de l'*Ebonic* me semblent tout à fait problématiques. Concernant Billie Holiday, il m'importe de saisir ici dans quelle mesure l'anglais noir produit de multiples, souvent cachées, significations qui contredisent le sens littéral des mots.

* Voir JORDAN June, *On Call: Political Essays*, South End, Boston, 1985.

** HOLIDAY, *Lady Sings the Blues*, *op. cit.*, p. 33.

impliquait ; cette défiance était intégrée dans la parole quotidienne. Billie Holiday faisait la même chose avec les mots et les concepts des chansons qui s'imposaient à elle, insinuant ce combat dans chaque phrase musicale, et en faisant de ce combat le cœur dramatique et langagier de son œuvre.

Dans le contexte culturel noir américain, la parole ne va pas de soi. Elle ne repose pas forcément sur des correspondances claires et invariables entre les mots et les objets, les idées, les émotions qu'ils prétendent signifier. Dans la parole quotidienne comme dans la dimension esthétique, le langage a toujours été remodelé et recréé, malicieusement emmêlé à de nouvelles significations. Parfois même, les mots signifient ironiquement l'exact opposé de leur sens littéral. Des schémas distinctifs du parler quotidien et des chants d'esclaves établissaient des connexions culturelles entre les habitudes linguistiques ouest-africaines et l'anglais africain-américain élaboré dans, et souvent contre, le système esclavagiste. Tandis que ces schémas étaient ritualisés dans la tradition musicale, depuis les cris des champs et les chansons de travail jusqu'aux *spirituals* et au blues, les schémas du langage quotidien détenaient clairement un caractère esthétique. Par exemple, l'expression « playing the dozens » (« les douzaines ») révèle, derrière sa connotation misogyne, une impulsion créatrice poétique à partir de la langue de tous les jours*. Une telle attitude envers le langage, construite sur une tension entre le locuteur et le mot, est une des caractéristiques essentielles de l'évolution

* Voir LEVINE, *Black Culture and Black Consciousness*, *op. cit.*, pp. 344-358. Voir également CUMBER DANCE Daryl, *Shuckin' and Jivin': Folklore from Contemporary Black Americans*, Indiana University Press, Bloomington, 1978. [NDT : « Playing the dozens » renvoie à une joute verbale où chaque interlocuteur cherche la réplique la plus injurieuse. C'est, pour LeRoi Jones, une trace des « chants africains de récrimination » (*Le Peuple du blues*, *op. cit.*, p. 54). Si le jeu a une connotation misogyne, c'est que les injures concernent le plus souvent la mère ou l'amante des interlocuteurs.]

de la musique africaine-américaine. Cela permettait aux chansons de dire le non-dit, de communiquer des idées qui étaient bannies du domaine du langage par les oppresseurs. Sidney Finkelstein affirme par exemple :

> Le peuple noir avait une incroyable et terrible histoire à raconter, mais la répression et la censure lui interdisaient de l'exprimer explicitement. Le jazz est une musique de contestation contre la discrimination et Jim Crow. Il exprime la colère inspirée par les lynchages, par l'esclavage direct ou indirect, une rancœur envers la pauvreté. Il exprime l'espoir et le combat pour la liberté, la vitalité qui permet à un peuple d'arracher de la joie à la misère. Il affirme la volonté d'êtres humains à surmonter les difficultés qui les broient*.

Cette caractéristique du jazz trouve ses racines dans la musique vocalisée, les chants, qui marquèrent les débuts de la musique africaine-américaine. Initialement, la musique des esclaves n'était faite que de voix. En effet, l'instrument central associé aux différentes cultures ouest-africaines, le tambour, était interdit par les maîtres qui savaient qu'il pouvait être utilisé pour communiquer secrètement. L'utilisation d'une musicalité de la parole émanait donc autant d'une dynamique esthétique que politique, intégrant des coutumes africaines et exprimant des désirs émancipateurs. À travers les appels des champs et les chants de travail, le peuple noir pouvait exprimer un sens de l'appartenance à une communauté qui remettait en question son identité collective d'esclave. Ils créaient un langage dont les significations étaient inaccessibles à quiconque n'en possédait pas les codes adéquats. Bien souvent d'ailleurs, les contremaîtres et les propriétaires pensaient que ces chants exprimaient une servilité passive et une acceptation de

* FINKELSTEIN Sidney, *Jazz:* A *People's Music*, Citadel, New York, 1948, p. 28.

l'esclavage. Mais évidemment les esclaves utilisaient souvent ces chants pour lancer de violents assauts esthétiques contre les maîtres et pour partager entre eux leurs désirs de liberté. De même, le langage des *spirituals* était codé, permettant aux esclaves de communiquer des modes spécifiques de résistance à travers des métaphores basées sur les enseignements bibliques. Alors que la classe des propriétaires d'esclaves supposait que le potentiel communicatif de l'anglais était limité par la manière dont les Noirs le parlaient, qu'ils pensaient que leurs chants étaient «primitifs» et donc dépourvus de symbolisme, les possibilités de communication étaient en réalité élargies et les chansons devenaient potentiellement subversives.

Cette capacité à dire l'indicible, à communiquer des significations qui différaient, voire contredisaient les termes employés pour les exprimer, seraient plus tard intégrés à l'idiome blues de l'époque post-esclavagiste. Bien qu'indirectement, la musique de Billie Holiday était enracinée dans la tradition blues et en particulier dans celle des *blueswomen* des années 1920. Le *jazzman* et écrivain Benny Green a fait remarquer que puisqu'elle « était éloignée de la riche et poétique imagerie » et « enchaînée par circonstances aux chansonnettes du Tin Pan Alley », elle devait exercer un pouvoir de transformation bien plus ample que ses prédécesseurs*. Holiday débuta sa carrière à un moment où la musique populaire était en train de se spécialiser professionnellement, et où elle était de plus en plus sujette aux prérequis rigides du marché**. Cette marchandisation de la musique poussa des compositeurs talentueux, ou en passe de le

* GREEN Benny, *The Reluctant Art: The Growth of Jazz*, Horizon, New York, 1963, p. 125.

** Charles Hamm a montré que « les années 1920 et 1930 furent une époque de spécialisation dans la chanson populaire. Il y avait les compositeurs, les paroliers, les interprètes et les producteurs [...] ». *Yesterdays: Popular Song in America*, Norton, New York, 1979, p. 376.

devenir, à écrire d'innombrables chansons uniformes, standardisées comme si elles sortaient d'une usine, basées sur ce qui était considéré comme vendable. Comme David Ewen l'a montré, « la seule unité de mesure de succès qu'utilisait le Tin Pan Alley était le nombre de copies de la partition vendues* ». Cela ne signifie pas qu'il n'y avait aucun éclair de génie dans les chansons de l'époque, qui étaient tout de même celles de Irving Berlin, de Cole Porter, de Jerome Kern et de George et Ira Gershwin. Cependant, les musiciens noirs recevaient les pires compositions à interpréter.

La première session d'enregistrement de Billie Holiday, avec Benny Goodman and The Teagardens, immortalisa deux titres, *Your Mother's Son in Law*** (« Le Gendre de ta mère ») et *Riffin' the Scotch**** (« Jouer avec le scotch »), dont l'inanité des paroles serait tout à fait embarrassante si elles étaient interprétées par tout autre chanteuse ou chanteur que Lady Day. En 1935, un an et demi plus tard, elle commença à enregistrer régulièrement avec le fameux pianiste de jazz noir Teddy Wilson, mais elle devait se contenter des morceaux choisis par sa maison de disques, dont le but était de vendre des disques aux opérateurs de juke-box des zones urbaines noires*****. Pendant la Grande Dépression, rares étaient les Noirs qui pouvaient s'acheter des disques pour un usage privé. Inutile de dire que, contrairement à la latitude dont disposaient les *blueswomen* classiques, les

---

* EWEN David, *All the Years of American Popular Music*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1977, p. 153. Ewen développe plus loin que dès qu'une chanson avait un certain succès, les paroliers s'empressaient d'écrire une chanson similaire.

** HOLIDAY Billie, *Your Mother's Son-in-Law*, Columbia 28560, 27/11/1933. Ressorti sur *The Golden Years*, Columbia C3L-21, 1962.

*** HOLIDAY Billie, *Riffing the Scotch*, Columbia 28670, 18/12/1933. Ressorti sur *The Golden Years*, Columbia C3L-21, 1962.

**** Voir l'analyse de cette période par Williams Martin, *Where's the Melody?*, Pantheon, New York, 1961, p. 163.

chansons n'étaient alors plus choisies en fonction des goûts de la communauté noire. Le plus souvent, elles étaient de simples déchets ou tout simplement d'un ridicule accablant. Les cas les plus affligeants furent *Yankee Doodle Never Went to Town*[*] (« Le Parvenu n'est jamais allé en ville ») et *Eeny Meeny Miney Mo*[**] (équivalent de « Am stram gram, pic et pic et colégram »). Burnett James, qui écrivit sur le jazz et la musique classique, a remarqué que Billie Holiday fut pendant toute sa vie « fondamentalement incapable de rester à la surface de la vie ou de l'art. Elle incarnait une contradiction et un reproche adressé au monde de la musique populaire, duquel elle tirait tant de son matériau musical[***] ». Elle était donc capable de créer des perles rares comme *You Let Me Down* (« Tu me laisses tomber »), dans lequel elle exerçait un contrôle presque magique sur des mots fatigués, les revitalisant et poussant vers une critique du contexte culturel duquel ils émergeaient :

*You told me that I was like an angel*
*Told me I was fit to wear a crown*
*So that you could get a thrill*
*You put me on a pedestal*

*And then you let me down, let me down*
*You told me that I'd be wearing diamonds*
*I would have the smartest car in town*
*Made me think that I'm the top*

---

* HOLIDAY Billie, *Yankee Doodle Never Went to Town*, Brunswick 7550, 25/10/1935. Ressorti sur *The Quintessential Billie Holiday*, vol. 1, 1933-35, Columbia CD CK40646, 1987.

** HOLIDAY Billie, *Eeny Meeny Miney Mo*, Brunswick 7554, 25/10/1935. Ressorti sur *The Quintessential Billie Holiday*, vol. 1, 1933-35, Columbia CD CK 40646, 1987.

*** JAMES Burnett, « Billie Holiday and the Art of Communication », dans *Essays on Jazz*, Sidgwick & Jackson, Londres, 1961, p. 14.

*And then you let the ladder drop*
*You know you let me down, let me down*
*I walked upon a rainbow*
*I clung onto a star*

*You had me up in heaven*
*That's why I had to fall so far*
*I was even looking for a cottage*
*I was measured for a wedding gown*

*That's how I got cynical*
*You put me on a pinnacle*
*And then you let me down, let me down*
*How you let me down.*

Tu m'as dit que j'étais comme un ange
M'as dit que j'étais faite pour porter une couronne
Qui pourrait te donner un frisson
Tu m'as mise sur un piédestal

Puis tu m'as laissée tomber, laissée tomber
Tu m'as dit que je porterais des diamants
Que j'aurais la plus chic des voitures
M'as fait penser que j'étais au sommet

Puis tu as laissé tomber l'échelle
Tu sais que tu m'as laissée tomber, laissée tomber
J'ai marché sur un arc-en-ciel
Je me suis accrochée à une étoile

Tu m'as fait monter au paradis
C'est pour ça que je suis tombée aussi bas
Je nous ai même cherché une maison
J'ai pris des mesures pour ma robe de mariée

C'est ainsi que je suis devenue cynique
Tu m'as portée jusqu'à un sommet
Et puis tu m'as laissée tomber, laissée tomber
Tu m'as tellement laissée tomber*.

Elle transforma cette chanson, pleine de clichés invoquant les idéalisations propagandistes d'un amour bafoué, en une critique de son propre contenu. Cette rupture permettait d'exposer le statut du peuple noir dans une culture imprégnée des attitudes exprimées par cette chanson. Elle permettait également de dépasser les limites raciales et de classe en mettant en évidence la futilité des conceptions masculinistes de l'amour romantique.

Dans son interprétation musicale, Billie Holiday ne semble pas vouloir représenter une femme amoureuse, désillusionnée et naïve, à qui un amant malhonnête aurait promis monts et merveilles : la richesse et le mariage. Elle semble plutôt s'insurger contre quelque chose de plus grave que l'inconstance d'un homme, transformant ainsi la chanson en accusation. De toutes ses premières œuvres, celle-ci préfigure le plus parfaitement le style qu'elle adoptera plus tard, c'est-à-dire un défi lancé par la musicalité – la dimension esthétique – aux conditions sociales induites par les paroles qu'elle chantait. Son interprétation de *You Let Me Down* fait émerger le contenu idéologique de la chanson, démystifiant une image des femmes perçues comme des «anges», portant des «couronnes» et des «diamants», placées sur un «piédestal». Il y a également, dans l'ombre de sa voix, des indices suggérant la déception historique, la prise de conscience et la mise en accusation du fait que la société blanche raciste « nous a laissés tomber ». La dernière phrase, « tu m'as tellement laissée tomber », semble adresser

* Holiday Billie, *You Let Me Down*, Brunswick 7581, 3/12//1935. Ressorti sur *The Golden Years*, vol. 2, Columbia C3L-40, 1962.

des doléances, politiques et personnelles, invitant les auditeurs à réfléchir à la perte et sur les possibilités de la dépasser. Au tout début de sa carrière, *You Let Me Down*, tout comme *What a Little Moonlight Can Do* (« Ce qu'un peu de clair de lune peut faire »), dévoilait déjà le talent de Billie Holiday à utiliser des chansons – même les plus conventionnelles et commerciales – pour activer une conscience sociale. Dans son essai *Billie Holiday and The Art of Communication* [Billie Holiday et l'art de la communication], Burnett James montre :

> Le style musical de Billie et sa sensibilité ne pouvaient pas se développer à travers les formes les plus rigides du blues classique. Elle avait besoin d'un type de morceaux sur lequel elle pouvait exercer sa volonté. Des chansons qu'elle pouvait prendre et remodeler à ses propres fins musicales et émotionnelles et à partir desquelles elle pouvait créer quelque chose de personnel, plutôt que de social ou de racial. Son art était toujours introspectif, tourné vers son cœur, elle y découvrait des vérités simples et profondes*.

James a raison de remarquer que la forme du blues classique, à travers laquelle Bessie Smith réalisa des merveilles, était trop étriquée pour lui permettre d'explorer la gamme d'émotions propre à sa créativité artistique. Mais la raison de cette incompatibilité va au-delà de la question stylistique. Billie Holiday ne représente pas simplement une nouvelle étape de l'histoire de l'évolution de la musique africaine-américaine (le passage du blues au jazz moderne). Son œuvre s'inscrit dans un nouveau moment dans l'histoire africaine-américaine, un moment caractérisé par un processus accéléré d'individualisation dans la communauté noire. Cette période connaissait en effet des bouleversements majeurs :

* JAMES, *Essays on Jazz*, *op. cit.*, p. 56.

l'urbanisation de la communauté noire résultant des migrations vers le Nord, l'accès d'un nombre substantiel de Noirs à la classe moyenne et, de manière peut-être plus significative, les tensions et les dilemmes liés à la conscience de la distinction de classe. Pour l'époque, l'hétérogénéité du public noir de Billie Holiday reflétait le développement de cette stratification sociale et l'attrait pour l'assimilation culturelle et raciale, combinée à l'intransigeance persistante du racisme.

Les chansons de Billie Holiday étaient subversives parce qu'elles donnaient un aperçu spécial et privilégié de la culture dominante au peuple noir. Elle chantait en effet des chansons issues de l'industrie de la culture populaire qui se développait alors rapidement. Contrairement à Gertrude Rainey et Bessie Smith, elle ne se concentrait pas sur les créations de la culture noire. Elle pénétrait plutôt, avec audace, le champ de l'amour blanc vu par le prisme des images marchandisées et des stratégies commerciales du Tin Pan Alley. Elle dévoilait à son public noir ce qu'était le monde de la culture populaire blanche; elle l'invitait à découvrir comment les Blancs avaient acquis une conscience de l'amour et de la sexualité qui était socialement déterminée par les idéologies de la domination masculine et du sexisme hétérosexuel. La popularité de l'œuvre des *blueswomen* telles que Alberta Hunter, Ida Cox et Bessie Smith, dont les représentations des relations intimes – homosexuelles comme hétérosexuelles – reflétaient l'expérience vécue des femmes noires et une prise en compte de leur subjectivité, rendait parallèlement le public noir réceptif à la critique culturelle implicite aux chansons de Billie Holiday.

La classe moyenne noire émergente entendait un avertissement particulier dans l'interprétation de ces chansons blanches par Billie Holiday. Sa musique suggérait que les membres de cette nouvelle classe devaient avancer prudemment, de crainte de perdre leur point d'ancrage et de finir totalement désorientés dans des formes de conscience

culturellement aliénantes. De fait, son œuvre prouvait qu'elle était capable de négocier une percée dans la culture dominante, qui ne la déconnectait pas pour autant de son peuple. Elle était capable de refondre, à ses propres fins, les éléments d'une culture qui aurait pu dévorer ses talents et sa personnalité. Parce qu'elle proposait une vision originale de la chanson populaire au monde et ouvrait dans le même temps le monde du jazz, elle transmettait les vecteurs d'une critique sociale – qui dépassait les frontières de race et de classe – aux populations, et en particulier aux femmes, de ces deux mondes.

Les critiques ont coutume de dire que la jeune Billie Holiday, qui chantait principalement des chansons au tempo rapide, avec l'entrain de la jeunesse qui semblait transcender les problèmes sociaux et individuels, est une artiste plus impressionnante que la Billie Holiday plus âgée. Mais cette prise de position néglige à quel point son art devint de plus en plus communicatif avec le temps, bien que ses capacités artistiques aient pu être diminuées par l'intensité destructrice de sa propre existence. Il est également possible que les critiques se refusent tout simplement à affronter et à analyser la complexité des messages sociaux et psychologiques qu'elle exprimait à la fin de sa carrière. J'aimerais répondre pour ma part à ceux qui chantent les louanges de la jeune Holiday et n'abordent la fin de sa carrière que par égard pour ses travaux antérieurs qu'ils ne perçoivent simplement pas que son « âge d'or » révèle en fait tout son travail à venir.

En résonance avec la théorie d'Audre Lorde sur le pouvoir érotique, de nombreuses chansons de Lady Day affirment avec passion la force de transformation de l'éros*.

* Audre Lorde explore ce concept en profondeur dans sa réflexion sur l'érotisme perçu comme une source du pouvoir féminin. Voir LORDE Audre, « Uses of the Erotic: The Erotic as Power », dans *Sister Outsider*, Crossing Press, Trumansburg, 1984, p. 53.

*Some Other Spring* (« Un autre printemps »), enregistrée en 1939, était, selon Billie Holiday, sa chanson préférée.

*Some other spring, I've tried to love*
*Now I still cling to faded blossoms*
*Fresh when worn, left crushed and torn*
*Like the love affair I mourn*
*Some other spring when twilight falls*
*Will the nights bring another to me?*
*Not your kind, but let me find*
*It's not too late, love is blind*
*Sun shines around me*
*But deep in my heart it's cold as ice*
*Love, once you found me*
*But can that story unfold twice?*
*Some other spring will my heart wake*
*Stirring to sing love's magic music*
*Then forget the old duet*
*And love with some other spring.*

Un autre printemps, j'ai essayé d'aimer
Maintenant je m'accroche toujours à des fleurs fanées
Fraîches quand elles sont portées, puis écrasées et déchirées
Comme l'histoire d'amour que je pleure
Un autre printemps, quand tombe le crépuscule
Les nuits m'en amèneront-elles un autre ?
Pas de ton genre, mais laisse-moi trouver
Ce n'est pas trop tard, l'amour est aveugle
Le soleil brille autour de moi
Mais au fond de mon cœur, c'est froid comme de la glace
Amour, quand tu m'auras trouvée
Mais est-ce que cette histoire peut arriver deux fois ?
Un autre printemps, mon cœur se réveillera-t-il
Vibrant à chanter la musique magique de l'amour

Alors oublie l'ancien duo
Et l'amour, avec un autre printemps*.

Elle chantait cette chanson, où la tension entre la forme et le contenu est jouée de manière plus douce que d'habitude, avec une nostalgie discrète mais une conviction éloquente. Cette chanson souligne le pouvoir de l'éros – « l'érotique comme pouvoir » – même quand, et peut-être surtout quand, il reste hors d'atteinte : un amour passé et mélancolique qui ne peut plus être ravivé, ou le fantasme d'un futur amour qui peut ne jamais devenir réalité. L'interprétation de *Some Other Spring* par Lady Day exprime un espoir si passionné qu'il semble évoquer non seulement une relation intime, mais aussi les autres rêves – nos propres rêves, vers le meilleur, vers le plus heureux, vers plus d'amour – qui remplissent nos vies, celles de nos familles et celles de nos communautés.

Billie Holiday pouvait chanter avec une conviction prophétique à propos du pouvoir émancipateur de l'amour parce qu'il représentait pour elle tout ce qu'elle ne pouvait pas accomplir dans sa propre vie. Prise dans un contexte racial et culturel complexe, elle était capable de poursuivre la tradition établie par les *blueswomen* et les *bluesmen* qui l'avaient précédée : la tradition de représentation de l'amour et de la sexualité en tant qu'expériences quotidiennes concrètes et comme désir codé de libération sociale.

Dans un entretien datant de 1956**, quand Tex McCleary lui demande quelle est sa chanson « joyeuse » préférée, elle répond que c'est *Yesterdays* (« Les Jours d'avant ») de Jerome Kern :

---

* HOLIDAY Billie, *Some Other Spring*, Okeh 5021, 5/07/1939. Ressorti sur *The Golden Years*, Columbia C3C-21, 1962.

** Entretien avec Billie Holiday dans l'émission de télévision *Peacock Alley* de Tex McCleary (WABD-TV), New York City, 8/11/1956.

*Yesterdays, yesterdays*
*Days I knew as happy, sweet sequestered days*
*Olden days, golden days*
*Days of mad romance and love*
*Then gay youth was mine*
*Then truth was mine*
*Joyous, free and flaming life*
*Then sooth was mine*
*Sad am I, glad am I*
*For today, I'm dreaming of yesterdays.*

Les jours d'avant, les jours d'avant
Les jours que j'ai connus heureux, doux jours enfermés
Les vieux jours, les jours dorés
Les jours de romance folle et d'amour
Alors, la joyeuse jeunesse était mienne
Alors, la vérité était mienne
Jouissive, libre et brûlante vie
Alors, la vérité était mienne
Je suis triste, je suis heureuse
Aujourd'hui, je pense aux jours d'avant*.

Le fait qu'elle dise que cette chanson est «joyeuse», alors que la plupart des gens diraient sans hésiter que c'est une chanson «triste», en dit long sur l'approche qu'adoptait Billie Holiday. Dans l'entretien, McCleary lui demande de réciter ses paroles, qu'elle a tant de fois enregistrées et jouées. Ce qui est frappant lorsqu'elle les déclame – comme quand elle les chante – c'est la porosité des limites entre la parole et la musique. En ce sens, on peut dire qu'elle réactivait une tradition culturelle enracinée dans les contes

* Holiday Billie, *Yesterdays*, Commodore 527, 20/04/1939. Ressorti sur *Fine and Mellow*, Commodore XFL-14428, 1979.

ouest-africains : le pouvoir de la parole est fondé sur, et augmenté par, sa structure «musicale», et le pouvoir communicatif de la musique est fondé sur, et augmenté par, sa relation à la parole*. Dans un tel contexte, différentes significations ne s'excluent pas nécessairement les unes les autres, des paroles «tristes» peuvent devenir des paroles «joyeuses», en fonction de leur musicalité. L'attitude de Lady Day envers ce morceau et sa capacité à le soumettre à un processus de transformation rappellent d'autres projets esthétiques modernistes. On peut par exemple penser à celui de Marcel Proust qui, en retrouvant et en réorganisant son passé, s'inventait un nouvel univers de subjectivité.

Elle donne à son interprétation de *You're My Thrill* (« Tu m'excites ») un caractère obsédant, spirituel, étrangement mystique, qui s'oppose, avec un fort contraste, au contenu littéral des paroles. Celles-ci décrivent ostensiblement la passion passagère d'une femme pour un homme**. Alors qu'elle chante l'attirance amoureuse qui a totalement fait perdre le contrôle à la protagoniste, Billie Holiday exerce un contrôle artistique parfait. Son chant est à la fois rigoureusement discipliné et aisément glissant. En écoutant cette chanson, on comprend vraiment ce que Carmen McRae voulait dire quand elle déclarait que Lady Day n'était réellement heureuse que quand elle chantait :

> Chanter est le seul endroit où elle peut être elle-même, comme elle aimerait pouvoir l'être tout le temps. La seule manière qu'elle a d'être heureuse, c'est à travers une chanson. Je ne crois pas qu'elle s'exprime comme elle voudrait le faire

* CHERNOFF John Miller, *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, University of Chicago Press, Chicago, 1979, pp. 80-81.

** HOLIDAY Billie, *You're My Thrill*, Decca 24796, 19/10/1949. Ressorti sur *The Billie Holiday Story*, Decca DX161.

quand vous la rencontrez en personne. Le seul moment où elle est à l'aise, en paix avec elle-même, c'est quand elle chante*.

Dans *You're My Thrill*, même si elle chante la dépendance que peut induire l'attraction pour une autre personne, l'artiste réussit à se placer dans une autonomie et un contrôle qui reforment et redéfinissent ses émotions en une critique géniale du concept de femme « hors de contrôle ». Cette interprétation est une juxtaposition et une expression du conflit entre les représentations de la sexualité des femmes dans la culture musicale populaire dominante et dans la tradition blues – les premières niant l'agir féminin, les secondes affirmant un pouvoir autonome érotique et une subjectivité indépendante.

Avec l'instrument incomparable qu'était sa voix, Billie Holiday pouvait complètement détourner une chanson des intentions sentimentales et insipides de son compositeur original. Dans *Lover Come Back to Me* (« Mon amour, reviens »), le son de sa voix nous dit : « Mon amour, reste loin s'il te plaît – je suis en train de jouir de cet état de liberté, loin des caprices de l'amour construits sur la domination masculine. »

*The sky is blue and high above*
*The moon is new and so is love*
*This eager heart of mine is singin'*
*Lover, come back to me*
*The sky is blue, the night is cold*
*The moon is new, but love is old*
*This achin' heart of mine is sayin'*
*Lover, where can you be?*
*When I remember every little thing you used to do*
*I grow lonely*
*Every road I walk along, I walk along with you*

* DAHL Linda, *Stormy Weather*, Pantheon, New York, 1984, p. 139.

*No wonder I'm lonely*
*The sky is blue and high above*
*The moon is new, but love is old*
*And while I'm waiting here this heart of mine is singin'*
*Lover, come back to me.*

Le ciel est bleu, tout là-haut
La lune est nouvelle, l'amour aussi
Mon cœur avide chante
Mon amour, reviens
Le ciel est bleu, la nuit est froide
La lune est nouvelle, mais l'amour a vieilli
Ce cœur qui me fait mal dit
Mon amour, où peux-tu bien être ?
Quand je me souviens de toutes les petites choses que tu faisais
Je me sens seule
Chaque route sur laquelle je marche, tu marches avec moi
Pas étonnant que je me sente si seule
Le ciel est bleu, tout là-haut
La lune est nouvelle, mais l'amour a vieilli
Et pendant que j'attends ici, mon cœur chante
Mon amour, reviens*.

On dirait qu'elle sent que ces paroles médiocres à propos de cieux bleus, de nouvelles lunes et d'amours perdues insultent le sérieux du sujet qu'elles explorent, et qu'une interprétation musicale sérieuse violerait ses véritables émotions. Elle choisit donc de les chanter de manière malicieuse et moqueuse. En jouant avec les paroles, elle s'aventure avec le plus grand sérieux dans les possibilités de l'indépendance féminine. Ces paroles renversent la réaction attendue d'une femme qui vient

* HOLIDAY Billie, *Lover, Come Back to Me*, Commodore 569, 8/04/1944. Ressorti sur *Strange Fruit*, Atlantic SD1614, 1972.

d'être quittée. Au lieu de pleurer la perte en s'enfermant dans la souffrance, la voix de Lady Day invoque un sens de la délivrance et de la libération, comme si elle remettait en cause les rôles de genre établis dans les relations amoureuses. Elle arrivait ainsi à projeter dans sa musique la force féminine qui semble lui avoir fait défaut dans sa propre vie. Les idées d'indépendance et d'autonomie qui découlent de sa musique ont pu bien évidemment sensibiliser des femmes à leurs propres forces et aux possibilités que la société dominante leur refusait – à une époque où la conscience féministe n'avait pas encore été clairement formulée et largement popularisée.

Autre exemple de sa capacité à subvertir le sens littéral et superficiel des paroles de ses chansons : son interprétation aigre-douce de l'exubérante chanson d'amour *There is No Greater Love* (« Il n'existe pas d'amour plus grand »). Elle saisit la complexité des situations de la vie réellement vécue – les hauts et les bas, les attirances alléchantes et les inévitables animosités :

*There is no greater love than what I feel for you*
*No greater love, no heart so true*
*There is no greater thrill than what you bring to me*
*No sweeter song than what you sing to me*
*You're the sweetest thing I have ever known*
*And to think that you are mine alone*
*There is no greater love in all the world, it's true*
*No greater love than what I feel for you.*

Il n'y a pas d'amour plus grand que ce que je ressens pour toi
Pas d'amour plus grand, pas de cœur si vrai
Il n'y a pas de plus grande excitation que celle dans laquelle tu m'entraînes
Pas de chanson plus douce que celle que tu me chantes
Tu es la chose la plus douce que j'ai connue
Et de penser que tu es à moi seule

Il n'y a pas d'amour plus grand dans le monde, c'est vrai
Pas d'amour plus grand que celui que je ressens pour toi*.

Quand elle chante la phrase « il n'y a pas d'amour plus grand », le timbre de sa voix en sape le sens littéral et convoque une analyse critique des relations sociales considérées pour acquises par la chanson populaire. La complexité d'une telle perspective et sa gamme émotionnelle sont les raisons pour lesquelles les gens sont si profondément touchés – d'une manière qu'ils ont du mal à expliquer – par la musique de Billie Holiday.

Nombre de ses chansons sont imprégnées de solitude et de tristesse – et son talent reste inégalé pour retranscrire musicalement de telles émotions. Par les subtilités de son phrasé et son sens du swing sans défaut, elle laisse entrevoir ce qu'est le désespoir. Aucune autre voix ne l'a exprimé de manière si honnête, intime et profonde. Elle nous offre une perspective de femme. Dans la mesure où les réalités féminines sont filtrées par le prisme de sa musique, nous sommes éclairées et en savons plus quant à nos propres vies émotionnelles intérieures. Son message peut s'échapper des entraves idéologiques des paroles. Dans la musique, dans son phrasé, dans son tempo, dans le timbre de sa voix, les racines sociales de la douleur et du désespoir que vivent les femmes éclatent au grand jour.

*My Man* (« Mon homme ») est fréquemment présentée comme une preuve du masochisme féminin et, dans un raccourci facile, comme une preuve du masochisme de Lady Day dans ses relations caractérisées par la domination masculine :

*It cost me a lot*
*But there's one thing that I've got*

* HOLIDAY Billie, *There Is No Greater Love*, Decca 23863, 13/02/1947. Ressorti sur *The Billie Holiday Story*, Decca DX161, non daté.

*It's my man, it's my man*
*Cold or wet, tired, you bet*
*All of this I'll soon forget*
*With my man*

*He's not much on looks*
*He's no hero out of books*
*But I love him, yes, I love him*
*Two or three girls has he*
*That he likes as well as me*
*But I love him*

*I don't know why I should*
*He isn't true, he beats me too*
*Oh my man, I love him so*
*He'll never know*
*All my life is just despair*
*But I don't care*
*When he takes me in his arms*

*The world is bright, all right*
*What's the difference if I say*
*I'll go away*
*When I know I'll come back*
*On my knees someday*
*For whatever my man is*
*I'm his forevermore.*

Ça me fait mal
Mais il y a bien une chose que j'aie
C'est mon homme, c'est mon homme
Glacée ou trempée, fatiguée, je te parie
Que j'oublierai bientôt tout ça
Avec mon homme

Il ne paie pas de mine
Ce n'est pas un héros qui sort d'un livre
Mais je l'aime, oui, je l'aime
Il a deux ou trois filles
Qu'il aime comme il m'aime
Mais je l'aime

Je ne sais pas pourquoi je devrais
Il n'est pas sincère et il me bat aussi
Oh mon homme, je l'aime tellement
Il ne saura jamais
Que ma vie n'est que désespoir
Mais je m'en fiche
Quand il me prend dans ses bras

Le monde brille, d'accord
Mais quelle différence ça ferait si je disais
Que je m'en allais
Quand je sais que je reviendrai
À genoux un jour
Quoi que soit mon homme
Je suis sienne à jamais*.

Ces paroles sont choquantes par l'outrance de leur point de vue machiste et l'autosatisfaction de la domination masculine qu'elles semblent encourager et approuver. La critique et féministe noire Michele Wallace faisait remarquer qu'une telle approche de l'amour n'avait pas rendu Billie Holiday très populaire parmi les féministes. Cependant, développe Wallace, des femmes noires de plusieurs générations sont capables de se reconnaître dans cette chanson, comme dans

* Holiday Billie, *My Man*, Decca 24638, 10/12/1948. Ressorti sur *The Billie Holiday Story*, Decca DX161, non daté.

d'autres de Lady Day, en raison des « vérités existentielles » que son chant révèle à propos de la vie des femmes noires*. Ce n'est pas grâce au contenu des paroles, qui présentent la femme sur le mode de la victimisation, que *My Man* a un tel impact. C'est à cause de sa dimension esthétique qui retravaille son contenu pour en faire une critique implicite. Dans l'interprétation que donne Holiday de *My Man*, l'ironie fine que l'on entend dans sa voix prévient qu'il faut se méfier d'une lecture trop facile. Si l'on passe à côté de cela, le tempo lent avec lequel elle chante les paroles – exprimant l'incertitude quant à savoir si elle devrait l'aimer parce qu'« il n'est pas sincère, il me bat aussi » – met en évidence une attitude ambivalente plutôt qu'une acceptation de la violence décrite. La façon dont Billie Holiday chante *My Man* – tour à tour malicieusement, plaintivement, avec emphase, avec frivolité – met en lumière les ambivalences et les ambiguïtés du positionnement des femmes dans les relations amoureuses. Elle ouvre également un espace, dans lequel la subjectivité féminine peut se diriger vers une prise de conscience de soi. Tandis que, comme le montre Michele Wallace, les femmes noires ont développé une relation spéciale à Billie Holiday grâce à de telles chansons – un succès qui transcende les différences d'âge, de classe, d'éducation et d'orientation sexuelle –, ses publics féminins (et masculins) ont toujours été et sont de plus en plus interculturels.

Dans son interprétation de *When a Woman Loves a Man*, Holiday chante calmement et introspectivement, comme si elle questionnait les relations de pouvoir en jeu dans les histoires d'amour :

*Maybe he's not much, just another man, does what he can*
*But what does she care when a woman loves a man?*

* *The Long Night* of *Lady Day*, John Jeremy, TCB/BBC-IV, 1984.

Il ne paie pas de mine
Ce n'est pas un héros qui sort d'un livre
Mais je l'aime, oui, je l'aime
Il a deux ou trois filles
Qu'il aime comme il m'aime
Mais je l'aime

Je ne sais pas pourquoi je devrais
Il n'est pas sincère et il me bat aussi
Oh mon homme, je l'aime tellement
Il ne saura jamais
Que ma vie n'est que désespoir
Mais je m'en fiche
Quand il me prend dans ses bras

Le monde brille, d'accord
Mais quelle différence ça ferait si je disais
Que je m'en allais
Quand je sais que je reviendrai
À genoux un jour
Quoi que soit mon homme
Je suis sienne à jamais*.

Ces paroles sont choquantes par l'outrance de leur point de vue machiste et l'autosatisfaction de la domination masculine qu'elles semblent encourager et approuver. La critique et féministe noire Michele Wallace faisait remarquer qu'une telle approche de l'amour n'avait pas rendu Billie Holiday très populaire parmi les féministes. Cependant, développe Wallace, des femmes noires de plusieurs générations sont capables de se reconnaître dans cette chanson, comme dans

* HOLIDAY Billie, *My Man*, Decca 24638, 10/12/1948. Ressorti sur *The Billie Holiday Story*, Decca DX161, non daté.

d'autres de Lady Day, en raison des « vérités existentielles » que son chant révèle à propos de la vie des femmes noires*. Ce n'est pas grâce au contenu des paroles, qui présentent la femme sur le mode de la victimisation, que *My Man* a un tel impact. C'est à cause de sa dimension esthétique qui retravaille son contenu pour en faire une critique implicite. Dans l'interprétation que donne Holiday de *My Man*, l'ironie fine que l'on entend dans sa voix prévient qu'il faut se méfier d'une lecture trop facile. Si l'on passe à côté de cela, le tempo lent avec lequel elle chante les paroles – exprimant l'incertitude quant à savoir si elle devrait l'aimer parce qu'« il n'est pas sincère, il me bat aussi » – met en évidence une attitude ambivalente plutôt qu'une acceptation de la violence décrite. La façon dont Billie Holiday chante *My Man* – tour à tour malicieusement, plaintivement, avec emphase, avec frivolité – met en lumière les ambivalences et les ambiguïtés du positionnement des femmes dans les relations amoureuses. Elle ouvre également un espace, dans lequel la subjectivité féminine peut se diriger vers une prise de conscience de soi. Tandis que, comme le montre Michele Wallace, les femmes noires ont développé une relation spéciale à Billie Holiday grâce à de telles chansons – un succès qui transcende les différences d'âge, de classe, d'éducation et d'orientation sexuelle –, ses publics féminins (et masculins) ont toujours été et sont de plus en plus interculturels.

Dans son interprétation de *When a Woman Loves a Man*, Holiday chante calmement et introspectivement, comme si elle questionnait les relations de pouvoir en jeu dans les histoires d'amour :

> *Maybe he's not much, just another man, does what he can*
> *But what does she care when a woman loves a man?*

* *The Long Night* of *Lady Day*, John Jeremy, TCB/BBC-lV, 1984.

*She'll just string along all through thick and thin, till his ship comes in*
*It's always that way when a woman loves a man*
*She'll be the first one to praise him when he's going strong*
*The last one to blame him when everything's wrong*
*It's such a one-sided game that they play*
*But women are funny that way*
*Tell her she's a fool, she'll say yes, I know, but I love him so*
*But that's how it goes when a woman loves a man.*

Il n'est peut-être pas spécial, juste un autre homme qui fait ce qu'il peut
Mais qu'est-ce qu'en a à faire une femme quand elle aime un homme ?
Elle se laissera ballotter contre vents et marées, jusqu'à ce qu'il revienne
C'est toujours comme ça quand une femme aime un homme
Elle sera la première à en faire l'éloge quand il fait ce qu'il faut
La dernière à le blâmer quand tout va mal
C'est un jeu inégal auquel ils jouent
Mais les femmes sont étranges de cette façon
Dites-lui qu'elle est une imbécile, elle dira oui, je sais, mais je l'aime tant
Mais c'est ainsi que ça se passe quand une femme aime un homme.

Ses propres expériences – ses relations avec Jimmy Monroe, Louis McKay, John Levy – lui ont certainement montré à quel point l'amour pouvait être « inégal » et nuisible. Comme le révèle son autobiographie, elle ne réussit jamais à s'affirmer dans ces relations*. Dans son art, pourtant, elle soulève des questions qui encouragent une connaissance du caractère politique de la sexualité. Son génie était de pouvoir

* HOLIDAY, *Lady Sings the Blues*, *op. cit.*

donner à son expérience vécue une forme esthétique en ouvrant des espaces à travers lesquels d'autres femmes pouvaient observer de manière critique leurs propres vies. Elle offrait aux autres femmes la possibilité de comprendre les contradictions sociales qu'elles incarnaient et reproduisaient – une compréhension que Billie Holiday n'atteignit jamais elle-même dans sa vie personnelle.

Ce que signifiait sa voix pouvait être indépendant de l'accompagnement musical ou de la teneur littérale des paroles : c'était son style. Elle était capable de mettre en mouvement des fractures profondément dérangeantes entre des déclarations ouvertes et leurs significations esthétiques. L'auditeur est amené à penser que l'instrumental représente la place relativement facile dont jouit un homme dans une relation amoureuse – les instrumentistes étaient d'ailleurs tous des hommes – tandis que sa voix établit une figure féminine qui participe à parts égales, tout en soulevant des questions sur une inégalité si largement admise.

La conclusion de *When a Woman Loves a Man* amplifie la dimension critique de la chanson. En répétant « mais c'est ainsi que ça se passe quand une femme aime un homme » et en faisant monter sa voix sur les dernières syllabes de cette phrase, elle la fait sonner comme une question. Si c'est ainsi que ça se passe, cela doit-il toujours en être ainsi? Cette esthétique perturbant la finalité des paroles, transformant des déclarations affirmatives en des interrogations ouvertes, crée un espace de subjectivité féminine émancipatrice – bien que non libérée. Plusieurs décennies après qu'il fut joué et enregistré, il est toujours possible de glaner ce type de message dans l'art de Billie Holiday, parce que celui-ci exprimait et donnait corps à un point de vue critique, dans un contexte esthétique, envers des relations sociales qui à l'époque semblaient largement immuables. Si ces chansons nous touchent toujours autant, c'est parce que nous y

ressentons la présence anticipée et inachevée d'un point de vue qui allait être produit et élaboré systématiquement par les mouvements sociaux luttant pour une transformation historique des relations de genre, de race et de classe.

CHAPITRE VIII

# *Strange Fruit*

## MUSIQUE ET CONSCIENCE SOCIALE

* * *

*Southern trees bear a strange fruit*
*Blood on the leaves, blood at the root*
*Black bodies swinging in the Southern breeze*
*Strange fruit hanging from the poplar trees*
*Pastoral scene of the gallant South*
*The bulging eyes and the twisted mouth*
*Scent of magnolia sweet and fresh*
*Then the sudden smell of burning flesh*
*Here is a fruit for the crows to pluck*
*For the rain to gather, for the wind to suck*
*For the sun to rot, for the tree to drop*
*Here is a strange and bitter crop.*

STRANGE FRUIT

Les arbres du Sud portent un fruit étrange
Du sang sur les feuilles, du sang à leurs racines
Des corps noirs qui se balancent dans la brise du Sud
Fruit étrange qui pend aux peupliers
Scène pastorale du Sud vaillant
Les yeux exorbités et la bouche tordue
La douce et fraîche odeur du magnolia
Puis soudain, l'odeur de la chair qui brûle
Ce fruit sera cueilli par les corbeaux,
Ramassé par la pluie, aspiré par le vent,
Pourri par le soleil, lâché par un arbre,
C'est là une étrange et amère récolte.

*STRANGE FRUIT (« Un fruit étrange »)*

Cette chanson, que Billie Holiday appelait son propre « cri de révolte » *(personnal protest)* contre le racisme*, transforma radicalement son statut dans la culture populaire américaine. Elle était jusqu'alors reconnue par ses contemporains comme une musicienne novatrice et hors pair de la scène jazz. Mais *Strange Fruit*** fit d'elle une figure charnière de la nouvelle tendance de la culture musicale noire à aborder frontalement la question de l'injustice raciste. Elle n'avait que 24 ans quand elle enregistra ce morceau en 1939 et elle l'intégra à son répertoire; elle désirait déjà depuis un certain temps atteindre un public plus large, et ainsi acquérir une reconnaissance au-delà des cercles de musiciens et amateurs de jazz, qui louaient unanimement son travail***. Ce n'était pas – ou ne pouvait pas être – le matériau Tin Pan Alley, constituant son répertoire, qui allait lui apporter le succès populaire qu'elle désirait. John Chilton relate une conversation entre Holiday et Dave Dexter, qui était alors rédacteur-adjoint du magazine *Down Beat* :

> Elle disait qu'elle abandonnerait sa carrière de chanteuse quand elle aurait 26 ans, si elle n'arrivait pas à acquérir une reconnaissance nationale – « auprès du public comme auprès des musiciens et fans de jazz ». Elle savait que les musiciens avaient un énorme respect pour elle, mais elle se disait découragée « après neuf années de travail acharné » et ressentait comme « un échec que le public en général n'ait pas adhéré » à ses chansons****.

---

* HOLIDAY, *Lady Sings the Blues*, *op. cit.*, p. 84.

** HOLIDAY Billie, *Strange Fruit*, Commodore 526, 20/04/1939. Ressorti sur *Strange Fruit*, Atlantic SD1614, 1972.

*** Dans une interview de 1973 pour la BBC, Artie Shaw (avec lequel elle joua avant d'être programmée au Cafe Society où *Strange Fruit* vit le jour) déclarait que Holiday « pensait qu'elle n'arriverait jamais à faire reconnaître son talent et élargir son public. Elle était très fière et très forte. Mais en tant que chanteuse, elle était entièrement résignée, à cette époque, quant au fait de toucher le grand public. » CHILTON, *Billie's Blues*, p. 62.

**** *Ibid.*, pp. 73-74.

Les propres réflexions autobiographiques de Holiday à propos de ce moment montrent, ce qui est intéressant, une distinction entre la reconnaissance qu'elle avait déjà acquise et le succès financier qu'elle désirait :

> Quand j'ai commencé au Cafe Society, j'étais inconnue; deux ans après, quand je l'ai quitté, j'étais une vedette. Mais question bas de laine, il n'y avait guère de différence : toujours les mêmes 75 dollars par semaine. À Harlem, je gagnais plus. Bien sûr, le prestige, la publicité, c'était nécessaire, mais ça ne vous paie pas votre loyer*.

C'est en effet au Cafe Society, le night-club mixte du Greenwich Village qui venait d'ouvrir, qu'elle joua cette chanson pour la première fois. Une chanson qui, au premier abord, semblait tout à fait contradictoire avec sa quête de succès financier. Holiday n'a jamais connu de grand succès commercial, que ce soit de son vivant ou après sa mort**. Mais, paradoxalement, la gloire et le succès commercial dont elle put profiter allaient être inexorablement liés à *Strange Fruit*. Avant sa décision de chanter ce morceau, son œuvre consistait presque exclusivement à adapter de manière subversive et originale les chansons d'amour populaires conventionnelles et fades que lui soumettaient ses producteurs. Avec *Strange Fruit*, elle avait entre les mains un titre aux implications sociales urgentes et radicales. Une chanson sur la haine et les éruptions de violences qui menaçaient le peuple noir aux États-Unis; une chanson qui pouvait sortir de leur torpeur politique de nombreuses personnes, quelle que soit la couleur de leur peau. Dans le même temps, on ne pouvait guère compter sur cette chanson pour rencontrer un

* HOLIDAY, *Lady Sings the Blues*, *op. cit.*, p. 79.
** CHILTON, *Billie's Blues*, *op. cit.*, p. 201.

grand succès populaire. En fait, elle semblait même pouvoir nuire à sa carrière et plomber sa renommée de chanteuse. Néanmoins, dès qu'elle commença à chanter *Strange Fruit*, elle devint obsédée par le morceau. Comme elle l'a écrit elle-même : « J'ai travaillé là-dessus comme une damnée parce que je n'étais absolument pas sûre de pouvoir faire passer ce texte et communiquer à un public superficiel de boîte de nuit des choses qui étaient essentielles pour moi. Je craignais que les gens ne détestent cette chanson*. »

Tant que l'œuvre de Holiday n'abordait pas explicitement la question sociale, elle était largement célébrée par la critique. Cette dernière insistait sur « l'universalité » non racialisée de l'art, ce qui l'empêchait de considérer sérieusement les relations entre les luttes collectives du peuple noir et la musique de Billie Holiday. Lorsque *Strange Fruit* devint sans aucune ambiguïté l'épine dans le pied de tous ceux qui voulaient oublier le racisme, il était inévitable que de nombreux critiques le disqualifient en tant que propagande**. Mais Holiday réalisa que *Strange Fruit* offrait un mode d'expression qui lui permettait de fusionner sa propre sensibilité, y compris sa haine envers la brutalité raciste, avec la rage d'une communauté qui pouvait potentiellement entrer en résistance. L'art n'atteint jamais la grandeur en se détachant de la réalité sociohistorique. Au contraire, quand bien même il transcende des circonstances et des conventions spécifiques, il est profondément ancré dans un contexte social. Comme l'a montré Herbert Marcuse, l'art est à son apogée quand il façonne de nouvelles perspectives pour la condition humaine, provoque des attitudes critiques et encourage

* HOLIDAY, *Lady Sings the Blues*, *op. cit.*, p. 72.

** Pour Martin Williams, *Strange Fruit* était « peut-être une forme émouvante de propagande, mais certainement pas de la poésie ou de l'art », voir WILLIAMS, « Billie Holiday: Actress Without an Act », dans *The Jazz Tradition*, New American Library, New York, 1971, p. 75.

la loyauté envers « la perspective d'un monde meilleur, une perspective qui reste d'actualité, même dans la défaite ».

> Dans la *mimesis* transformatrice, l'image de la libération est brisée par la réalité. Si l'art devait être la promesse que le bien finira par triompher du mal, la réalité historique réfuterait cette promesse. Dans la réalité, c'est le mal qui triomphe, et il n'y a que des îlots de bien où l'on peut trouver refuge un moment. Les œuvres d'art authentiques en ont conscience; elles refusent les promesses trop faciles à faire; elles refusent un *happy end* sans tache. Et elles doivent le refuser, car le domaine de la liberté est au-delà de la *mimesis**.

*Strange Fruit* évoquait les horreurs du lynchage à une époque où le peuple noir recherchait désespérément des alliés dans sa lutte pour éradiquer ces manifestations terrifiantes et meurtrières du racisme. Holiday ne chantait jamais cette chanson deux fois de la même manière. Chacune de ses interprétations encourageait implicitement le public à imaginer l'horreur d'une scène de lynchage, à soutenir et à s'approprier l'engagement antiraciste de la chanson. Mais elle faisait bien plus encore : presque à elle seule, elle transformait la dimension politique de la culture populaire américaine, et plaçait la contestation et la résistance au centre de la culture musicale noire de l'époque. De fait, l'impact de *Strange Fruit* chanté par Billie Holiday est toujours aussi fort aujourd'hui qu'il l'était dans les années 1940. En en faisant une chanson centrale de son répertoire, Holiday a établi sans équivoque la place de la contestation dans la tradition musicale populaire noire. Cè moment spécifique de sa carrière permit de déconstruire l'opposition, clairement établie jusqu'alors,

* MARCUSE Herbert, *La Dimension esthétique, pour une critique de l'esthétique marxiste, op. cit.*, p. 58

entre la renommée et le succès commercial d'une part, et la conscience sociale associée à la musique d'autre part.

Lorsqu'il est question de Billie Holiday, on insiste le plus souvent sur sa toxicomanie, son alcoolisme, sa vulnérabilité féminine, son caractère déprimé, son manque d'éducation et d'autres difficultés qui n'ont rien à voir avec son travail d'artiste. En d'autres mots, l'image qu'a Lady Day dans la culture populaire états-unienne se fonde plus sur les détails de sa biographie que sur son rôle de créatrice, qui est, après tout, la raison de la longévité de son œuvre. C'est cette approche biographique réductrice qu'adopte le film de la Motown inspiré de son autobiographie, *Lady Sings the Blues*. Ce film insinue que la musique de Lady Day, dont le personnage est interprété par Diana Ross, n'est rien de plus qu'un produit inconscient et passif des contingences de sa vie*. Si l'on accepte cette perspective, alors *Strange Fruit* n'est rien d'autre qu'une anomalie. Mais intéressons-nous à l'histoire de cette chanson. John Chilton raconte la rencontre entre Billie Holiday et Lewis Allan**, qui est l'auteur des paroles. Il souligne le rôle actif de Allan – qui, pour sa part, ne le relata jamais – et celui des hommes blancs qui géraient le Cafe Society, tout en minimisant largement le rôle de Holiday elle-même dans le choix d'adopter cette chanson :

---

* *Lady Sings the Blues*, réalisé par Sidney J. Furie, Paramount Pictures Corporation et Berry Gordy, 1972. Évoquant les dernières années de la carrière de Billie Holiday, Martin Williams écrit : « [...] la tension du son de Holiday dans ses dernières années venait d'un sanglot intériorisé. Un sanglot qui, extériorisé, aurait éclaté en une crise de larmes qu'elle n'aurait pu arrêter. [...] Je veux dire qu'elle se refusait à s'apitoyer sur son sort et qu'elle ne pouvait voir la tristesse de son autodestruction. [...] Sa vie était une véritable tragédie : personne ne pouvait l'aider et elle ne pouvait s'aider elle-même ». Dans « Billie Holiday: Actress Without an Act », in *The Jazz Tradition*, p. 76.

** Lewis Allan était le nom de plume de Abel Meerpol (1903-1986), Juif d'origine russe, qui était politiquement très actif dans les mouvements progressistes de l'époque et membre du Parti communiste américain. Il adopta plus tard les enfants de Julius et Ethel Rosenberg, qui furent exécutés en 1953.

Le poète Lewis Allan, qui était alors instituteur, vint à la rencontre de Barney Josephson, le propriétaire du Cafe Society, et de Robert Gordon qui aidait à monter les spectacles, avec des paroles qu'il avait adaptées à partir d'un de ses poèmes. Ils lui recommandèrent de rencontrer Billie Holiday et de lui offrir la chanson. Au premier abord, Lady eut du mal à comprendre l'imagerie développée par le texte. Mais sa perplexité disparut peu à peu tandis qu'Allan lui expliquait patiemment le rythme des paroles et leurs significations. Après quelques lectures, Billie était «dans» la chanson, mais n'était pas persuadée qu'elle lui conviendrait. Le talent de ses interprétations avait transcendé de nombreuses chansons. Mais celles-ci, quel que soit le talent de leurs auteurs et compositeurs, ne traitaient que de problèmes amoureux, d'amour non réciproque, ou de ciel bleu et de lune estivale. Là, on demandait à Billie de délivrer un message musical sur un sujet tellement dur qu'il était même tabou à New York*.

Lorsque Barney Josephson donne sa version des faits, il n'hésite pas à affirmer que c'est grâce à lui que Billie Holiday décida de chanter *Strange Fruit*.

Un soir, un jeune homme entra dans le club avec une chanson et me la montra. Je ne sais pas lire la musique, mais je sais lire, donc j'ai lu les paroles, elles m'ont abasourdi. J'ai dit : « Qu'est-ce que tu veux faire avec ça ? » Il répondit : « J'aimerais que Billie Holiday chante cette chanson. » Alors, il la lui a chantée. Elle m'a regardé et m'a dit : « Qu'est-ce que tu veux que je fasse de ça, *man* ? » Je lui ai répondu : « Ce serait magnifique si tu la chantais, si tu le veux bien. Tu n'es pas obligée. » Elle m'a alors lancé : « Tu veux que j'la chante. J'la chante. » Et elle l'a chantée. Cette chanson, c'était *Strange Fruit*** .

* CHILTON, *Billie's Blues*, *op. cit.*, pp. 68-69.

** *The Long Night of Lady Day*, Jeremy John, TCBIBBC-TV, 1984.

Pour Chilton, Holiday était «perplexe» face à l'imagerie de la chanson. Il sous-entend donc qu'elle ne pouvait pas comprendre des représentations métaphoriques, si ce n'étaient des histoires de femmes amoureuses ou éconduites. Toujours selon Chilton, Allan ne lui offrit pas seulement les paroles mais lui montra également comment les chanter. Mais il est bien plus plausible que ce soit Holiday elle-même qui transforma cette littérature antiraciste en une œuvre musicale dynamique, dont la signification dépendrait de la manière dont elle l'interpréterait musicalement. Quant au récit de Josephson, il est embarrassant. C'était évidemment un personnage important pour avoir ouvert le premier club new-yorkais véritablement mixte, où les gens de couleur étaient les bienvenus, que ce soit dans le public ou sur scène. Mais le portrait qu'il dresse de Billie Holiday est problématique au possible : il la présente comme une femme illettrée, ignorante et passive, qui n'aurait chanté *Strange Fruit* que parce qu'il lui avait demandé de le faire. La manière même dont il tente de retranscrire ce que répond Holiday – « Tu veux que je la chante. Je la chante » – rappelle les pires sortes de caricatures faites par les baladins noirs du «dialecte» .

En 1995, Stuart Nicholson publia une biographie intitulée *Billie Holiday**. Celle-ci a le mérite d'évacuer ces récits qui mettent en avant cette décision d'hommes blancs. Cependant, Donald Clarke, le biographe le plus récent de Billie Holiday, crédite à nouveau cette version, tout en soulignant le prétendu illettrisme de Lady Day : « Elle n'était pas politisée. La première fois qu'elle lut le texte de *Strange Fruit*, elle ne sut pas quoi en faire. Elle ne lisait rien d'autre que des bandes dessinées, le producteur Ernie Anderson lui en avait offert en grande quantité – et elle avait l'habitude

* NICHOLSON Stuart, *Billie Holiday*, Northeastern University Press, Boston, 1995.

d'apprendre des chansons, pas de lire de la poésie*. » Pour appuyer son propos, il cite une interview de Josephson : « Au premier abord, je pense que Billie n'avait aucune idée de ce que voulait dire la chanson**. » Il cite également Arthur Herzog qui, selon ses souvenirs, affirme que Billie Holiday n'a pas tout de suite compris le sens des paroles de *Strange Fruit*, qui l'aurait « frappé » plus tard – comme si sa compréhension était entièrement extérieure à sa propre réflexion. « Quand elle chanta la chanson pour la première fois, je ne pense pas vraiment qu'elle savait ce qu'elle faisait ou que la chanson la marquait. [...] Je me souviens plutôt que la chanson ne lui a pas parlé tout de suite, et que soudain, elle fut frappée par sa force. C'est alors qu'elle s'impliqua dans le morceau***. »

Ce n'est pourtant pas ce que Billie Holiday disait elle-même, tel que le retranscrit William Dufty dans *Lady Sings the Blues* :

> C'est là que j'ai créé la chanson qui allait devenir mon cri de révolte, *Strange Fruit*. Le point de départ en était un poème de Lewis Allan, que j'avais connu au Cafe Society; dès qu'il me l'a montré, j'ai été bouleversée : il me semblait exprimer tout ce qui était arrivé à mon père. Allan, quant à lui, savait ce qui était arrivé à papa, et évidemment, il tenait à ce que je chante ce texte. Il m'a suggéré de le mettre en musique avec l'aide de Sonny White, qui avait été mon accompagnateur. Nous avons donc bossé là-dessus tous les trois pendant environ trois semaines****.

Le père de Billie, le guitariste de jazz Clarence Holiday, avait inhalé des gaz toxiques sur le front pendant la Première

---

* CLARKE Donald, *Wishing on the Moon: The Life and Times of Billie Holiday*, Viking, New York, 1994, p. 163.
** *Ibid.*, p. 164.
*** *Ibid.*
**** HOLIDAY, *Lady Sings the Blues*, *op. cit.*, p. 72.

Guerre mondiale. Il développa une maladie pulmonaire chronique. En mars 1937, alors qu'il était en tournée au Texas avec l'orchestre de Don Redman, il contracta une bronchite qui ne fut pas soignée en raison de la ségrégation qui sévissait dans les hôpitaux de cet État. Le temps que le groupe arrive à Dallas, où il pouvait être traité, sa maladie avait dégénéré en pneumonie. Il mourut dans l'aile Jim Crow d'un hôpital militaire*. Selon Billie Holiday elle-même, la thématique anti-lynchage de *Strange Fruit* résonnait avec sa propre colère concernant la mort de son père et s'inscrivait dans sa révolte contre le racisme qui l'avait tué.

Il me semble important de présenter ces récits contradictoires concernant la genèse de *Strange Fruit*. Ils révèlent à quel point la stature d'artiste et la capacité d'Holiday à embrasser la question sociale étaient dénigrées et définies comme le résultat de plans élaborés par des hommes blancs qui, eux, étaient des experts. Les récits de Chilton, Clarke et Josephson enferment Holiday dans une infériorité genrée, classisée et racisée; ils ne la montrent capable de produire une grande œuvre que grâce à la tutelle de ceux qui lui étaient racialement supérieurs. L'importance qu'accordait Billie Holiday à *Strange Fruit* ne se manifeste pas uniquement dans le fait qu'elle réorganisa tout son répertoire autour cette chanson. On doit relever également qu'elle souhaitait que son autobiographie soit intitulée *Bitter Crop* (« Une récolte amère »), qui sont les derniers mots de la chanson**. Mais les éditeurs optèrent pour un titre plus vendeur, *Lady Sings the Blues*.

Pour rappeler l'impact historique de *Strange Fruit* et son contexte, pour saisir la facilité avec laquelle Billie Holiday pouvait retrouver l'histoire de son père dans la métaphore de la violence raciste que racontent les paroles, il est

* *Ibid.*, p. 55; CHILTON, *Billie's Blues*, *op. cit.*, p. 75.
** *Ibid.*, p. 160.

important d'analyser quel était l'état du débat contemporain autour des lynchages. Billie Holiday chanta *Strange Fruit* pour la première fois en 1939. Pendant la décennie précédente, celle de la crise de 1929, la question de ces meurtres racistes se posa de plus en plus publiquement et le nombre de victimes commença à diminuer. S'il n'était plus question de foules déchaînées lynchant des Noirs par milliers – comme ce fut le cas dans les décennies suivant l'émancipation –, cela ne signifie pas que le nombre de victimes devint insignifiant. Selon certains travaux de recherche, dans les quatre années suivant l'écroulement de la Bourse en 1929, 150 Noirs furent lynchés*. L'historienne féministe noire Paula Giddings fait remarquer que :

> Le lynchage de 20 hommes noirs en 1930 était loin des chiffres atteints au début du siècle ou dans les années suivant la Première Guerre mondiale. Mais les avancées technologiques en termes de communication et de photographie, tout comme l'émergence d'une presse à sensation, rendaient plus frappante l'horreur de ces meurtres**.

À l'automne 1934, c'est-à-dire environ cinq ans avant que Lady Day ne prenne connaissance du poème *Strange Fruit*, un lynchage particulièrement brutal et largement médiatisé eut lieu en Floride. Un journal de l'époque décrivait ainsi l'événement :

---

* FOSTER William Z., *The Negro People in American History*, International Publishers, New York, 1954, p. 480. Selon les estimations officielles, 46 Noirs furent lynchés dans le Sud dans les années 1930. JAYNES Gerald David et WILLIAMS Robin Jr. (dir.), *A Common Destiny: Blacks and American Society*, National Academy Press, Washington, D.C., 1989, p. 59.

** GIDDINGS Paula, *When and Where I Enter*, *op. cit.*, p. 206. Voir également DOWD HALL Jacquelyn, *Revolt Against Chivalry: Jessie Daniel Ames and the Women's Campaign Against Chivalry*, Columbia University Press, New York, 1993.

Un témoin oculaire [...] déclare que [Claude] Neal fut forcé de s'automutiler avant de mourir. Il raconte ainsi ce qui se passa, dans ce marécage non loin de la Chattahoochee River :

[...] D'abord, ils ont coupé son pénis et lui ont fait manger. Puis, ils ont coupé ses testicules, les lui ont fait manger et lui ont fait dire qu'il aimait ça. Ensuite, ils lui ont mis des coups de couteau dans les côtes et le ventre, parfois quelqu'un lui coupait un doigt ou un orteil. Le Nègre a également été brûlé de la tête aux pieds avec des fers chauffés à blanc. De temps en temps, pendant cette séance de torture, on passait une corde autour du cou de Neal. Il était alors pendu jusqu'à s'étouffer presque, puis redescendu et à nouveau torturé. Après plusieurs heures, ils décidèrent finalement de le tuer.

Le corps de Neal fut traîné derrière une voiture sur l'autoroute jusqu'à la maison des Cannidy. Là, une foule de 3000 à 7000 personnes, venue de 11 États du Sud différents l'attendait avec impatience. [...] Une femme sortit de chez les Cannidy avec un couteau de boucher et le planta dans le cœur de la dépouille. La foule rouait le corps de coups, certains lui roulèrent dessus en voiture. Ce qu'il en restait fut emmené par la foule à Marianna et pendu à un arbre du parc du Palais de justice.

Les photographes annoncent qu'ils auront bientôt des images du corps à vendre pour 50 cents. Au coin des rues, ici, on expose librement des doigts et des orteils de Neal*.

L'historien John Hope Franklin décrit un lynchage qui eut lieu en 1934, alors qu'il était étudiant à l'université de Fisk à Nashville, Tennessee. Cordie Cheek, qui vivait dans une maison appartenant à l'université à la limite du campus, fut lynché par une foule blanche après avoir heurté, à vélo, un enfant blanc. Celui-ci n'était que légèrement blessé. « En tant

* GINZBURG Ralph, *One Hundred Years of Lynching*, Lancer, New York, 1969, p. 222.

que président de la représentation étudiante, j'ai fait beaucoup de bruit et adressé des protestations au maire, au gouvernement et même au président Franklin D. Roosevelt. Mais rien ne pouvait vraiment soulager notre douleur et notre angoisse, ni nous ramener Cordie Cheek*. »

*Strange Fruit* surgit de circonstances sociohistoriques qui créaient un arrière-plan retentissant en faveur de la justice raciale. Cela n'était sûrement pas arrivé depuis la période de la Reconstruction radicale. La Harlem Renaissance des années 1920 avait encouragé une connaissance de l'art et de la culture africaine-américaine dans l'ensemble de la population, même si cette prise de conscience était entachée d'une conception raciste d'une culture noire «primitive» et «exotique». Les années 1930 virent l'émergence d'importants mouvements politiques mixtes. Les premières contestations organisées contre les lynchages remontaient déjà aux efforts de Ida B. Wells au tournant du siècle, et les premières campagnes anti-lynchages furent menées par la NAACP dès sa création. Pourtant, l'opinion publique blanche était tellement polluée par le racisme pendant la Première Guerre mondiale puis les années 1920, qu'il était difficile de mobiliser un grand nombre de Blancs dans les campagnes anti-lynchage. Les années 1930 connurent une montée des mouvements de masse, dans lesquels les Blancs prirent une place de plus en plus importante dans l'activisme anti-lynchage. Si le célèbre cas des Scottsboro Nine** n'était pas un lynchage

* FRANKLIN John Hope, *Race and History*, Louisiana State University Press, Baton Rouge et Londres, 1989, p. 281.

** L'affaire des Scottsboro Nine, ou Scottsboro Boys, eut lieu en 1931 en Alabama. Neuf jeunes garçons noirs furent accusés d'avoir violé deux femmes blanches dans un train. Huit des neufs accusés furent condamnés à mort au terme d'un procès expéditif, et après une tentative de lynchage. La mobilisation qui entoura cette affaire est une étape historique importante dans la lutte des Noirs américains pour une justice équitable et contre les lynchages [NDT].

hors la loi, il symbolisait le besoin urgent de résister à l'idéologie raciste qui admettait si facilement les crimes racistes. Lillian Smith, qui rejoignit l'Association of Southern Women for the Prevention of Lynching (ASWPL, Association des femmes du Sud contre le lynchage), s'inspira de la chanson de Holiday pour son roman intitulé *Strange Fruit*, qui explorait les thématiques brûlantes de la race, du sexe et de la violence. En 1936, l'ASWPL comptait 35 000 femmes blanches du Sud*. Ainsi, *Strange Fruit* faisait écho dans les cercles qui avaient été autant sensibilisés par les tragédies sociales et économiques trans-raciales de la Grande Dépression, que par les mouvements de masse qui exprimaient les préoccupations politiques des Noirs comme des Blancs.

Le phénomène de *Strange Fruit* aurait été inconcevable avant les grands mouvements des années 1930 et la radicalisation de larges pans de la population. De la même manière bien sûr à New York, le Cafe Society mixte où la chanson fut jouée la première fois n'aurait pas pu exister plus tôt. Barney Josephson, qui ouvrit le club à une époque où Noirs et Blancs de Harlem ne pouvaient écouter du jazz ensemble dans un même lieu, avait dit à Holiday que « ce serait le seul club où il n'y aurait pas de ségrégation, pas de préjugé raciste** ». Effectivement, selon le biographe de Holiday, John Chilton, « l'atmosphère libérale du club, avec sa clientèle vivant le New Deal et les principes humanistes du propriétaire, en faisait un espace réceptif à l'interprétation de la chanson aux paroles anti-lynchage*** ».

Si le peuple blanc avait développé une plus grande sensibilité à la situation des Africains-Américains, c'est peut-être qu'il avait lui aussi subi les effets, d'une manière ou d'une autre, de la crise de 1929. Les salaires étaient presque divisés

* GIDDINGS, *When and Where I Enter, op. cit.*, p. 208.
** *The Long Night of Lady Day, film cité.*
*** CHILTON, *Billie's Blues, op. cit.*, p. 68.

par deux et 17 millions de personnes étaient au chômage dans les dernières années de la crise. Plus important encore dans le développement de cette sensibilité furent les grands mouvements des années 1930 – la campagne contre le chômage et le vaste réseau des syndicats industriels associés au CIO (Congress of Industrial Organizations). Le Communist Party, la Young Communist League et la Trade Union Unity League unirent leurs forces pour créer les National Unemployed Councils [Conseils nationaux des chômeurs], qui organisèrent des manifestations énormes à travers dans le pays. Le 6 mars 1930, plus d'un million de personnes participèrent aux Marches de la faim dans les principaux centres urbains – 110000 personnes à New York, 100000 à Détroit. En décembre 1931 et au début de l'année 1932, les Marches nationales de la faim vers Washington revendiquaient la création d'une assurance chômage et la mise en place de dispositifs pour soutenir les chômeurs*.

De telles oppositions de masse aux politiques anti-ouvrières de l'administration Hoover furent déterminantes pour l'élection de Franklin D. Roosevelt et la mise en place du New Deal. Mais loin de pacifier ceux qui souffraient des effets de la crise 1929, le New Deal fut un tremplin pour l'organisation de mouvements sociaux mixtes. Le peuple noir, en particulier, attendait plus que des politiques lénifiantes. Une des plus importantes organisations de masse initiée pendant les années Roosevelt fut le American Youth Congress [AYC, Congrès de la jeunesse américaine], fondé en 1934. Bien que ce fût le gouvernement qui lança le AYC, les plus de quatre millions et demi de jeunes qui le rejoignirent avant le début de la Deuxième Guerre mondiale en firent une force structurée et structurante qui déborda de loin ce qu'imaginait le gouvernement. Dans le Sud en particulier, les jeunes

* FOSTER, *The Negro People in American History*, *op. cit.*, p. 479.

Africains-Américains jouèrent un rôle indispensable dans le développement de l'orientation stratégique de cette organisation. Le Southern Negro Youth Congress [SNYC, Congrès de la jeunesse nègre du Sud], selon William Z. Foster, fut « le mouvement le plus important mené par la jeunesse noire* » avant celui pour les droits civiques. Selon Robin D.G. Kelley, dans son remarquable ouvrage sur les communistes en Alabama à l'époque de la Grande Dépression :

> Les communistes noirs de la SNYC soutenaient leur propre programme d'action Double V** malgré l'opposition officielle du Parti à ce slogan. Le Youth Congress combattait la discrimination au sein de l'armée, aidait à l'inscription sur les listes électorales, enquêtait sur les violences policières et les violations de libertés civiques, collectait une quantité gigantesque de données pour les auditions en 1943 du FEPC [Fair Employment Practices Committee, « Comité pour des pratiques d'embauches justes »] et mena même une campagne à Birmingham pour mettre fin à la ségrégation dans les bus***.

Grâce au travail des organisations comme la NAACP, le Americain Youth Congress et la National Association of Colored Women, un projet de législation anti-lynchage fut inscrit à l'agenda politique national, pour la première fois depuis les efforts déçus de la NAACP en ce sens, remontant à 1921. Bien que la loi Costigan-Wagner de 1935 fut d'abord ratifiée par la Chambre des représentants, elle fut finalement rejetée par le Sénat, dominé par le Sud. Néanmoins, quand Billie Holiday chanta pour la première

---

* *Ibid.*, p. 480.

** Double V de la Victoire des Noirs se battant contre le nazisme à l'extérieur du pays et contre l'idéologie raciste à l'intérieur [NDT].

*** KELLEY Robin D. G., *Hammer and Hoe: Alabama Communists During the Great Depression*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1990, p. 221.

fois *Strange Fruit* en 1939, son message atteignit des oreilles devenues sensibles à ces revendications de masse contre les lynchages adressées à l'administration Roosevelt.

Cela ne signifie pas que Billie Holiday en personne était directement impliquée dans les mouvements politiques des années 1930. Mais ceux-ci constituaient l'arrière-plan et le contexte de sa contribution culturelle et artistique. Elle faisait partie de ces artistes qui entraient dans le flot de la radicalisation politique en suivant les chemins tracés par leur art, plutôt qu'en s'engageant ouvertement en politique. Pour Phillip Bonosky, critique d'art et militant socialiste, les années 1930 furent « un tournant décisif pour la tradition démocratique américaine » :

> C'est une période qui continuera, dans le présent comme dans le futur, à servir de rappel et d'exemple : un peuple stimulé, guidé et encouragé par la classe ouvrière peut changer entièrement la culture d'un pays. Cette période, pour la première fois dans l'histoire américaine, permit de rendre centrales les questions noire et juive, en les sortant du domaine obscur de la sphère privée et de l'éthique individuelle, et en situant leurs véritables racines dans une société de classes. [...] Cette période connut des changements exceptionnels dans tous les aspects de la culture – un élément essentiel étant la découverte d'une relation vivante entre les intellectuels et le peuple – en particulier pour les travailleurs*.

Billie Holiday n'était pas directement associée aux mouvements des artistes et des travailleurs culturels liés à la Works Progress Administration**, mais elle était clairement

* Bonosky Phillip, « The "Thirties" in American Culture », *Political Affairs*, 05/1959.

** Principale agence pourvoyeuse d'emplois pendant le New Deal. Elle menait également des projets dans le domaine artistique, d'où l'implication d'artistes mentionnée ici [NDT].

consciente du besoin de changement radical dans le statut du peuple noir au sein de la société états-unienne. Elle fut elle-même la cible d'ignobles formes de racisme à de maintes occasions. En tant que chanteuse de l'orchestre entièrement blanc d'Artie Shaw, elle devait quotidiennement faire face à l'obscénité de Jim Crow lorsque le groupe tournait dans les États du Sud. Dans le Kentucky par exemple, le shérif d'une petite ville qui faisait tout son possible pour l'empêcher de chanter, monta sur scène pour lancer à Shaw : « Qu'est-ce qu'elle nous chante cette bamboula* ? » À St. Louis, celui qui avait programmé l'orchestre dans une des plus grandes salles de la ville critiqua sa présence en lançant : « Qu'est-ce qu'elle fait là cette Négresse ? Je n'ai pas besoin de Nègres pour nettoyer ici**. » Il est inutile de préciser le nombre de problèmes concernant les chambres d'hôtel ou les endroits où elle souhaitait prendre ses repas. Elle raconte elle-même :

> J'en suis venue carrément à ne plus pouvoir manger, dormir ou aller aux toilettes, sans que ça fasse un dossier pour la NAACP. [...] Manger n'était pas une sinécure, dormir était un problème, mais la pire de toutes les galères, c'était la chose la plus élémentaire du monde : trouver un endroit pour pisser. Parfois on roulait pendant 900 kilomètres avec un seul arrêt. Si on arrivait dans un bled où on ne voulait pas me servir, je ne risquais pas d'atterrir aux toilettes sans provoquer un drame. Au début j'avais honte. Et je me suis dit, « merde, après tout » ! Quand j'avais envie de pisser, je demandais au chauffeur de s'arrêter au bord de la route, et j'aimais mieux aller dans les buissons que de courir le risque des restaurants en ville***.

---

* HOLIDAY, *Lady Sings the Blues*, *op. cit.*, p. 61.
** *Ibid.*, p. 62
*** *Ibid.*, p. 64

Billie Holiday eut plus que sa part de racisme. Si elle ne se livrait pas à des analyses politiques, elle n'en dissimulait pas moins pour autant sa fidélité à la cause. C'est ainsi qu'elle répétait souvent : « je suis une femme de race* ». Selon Josh White, qui devint son ami malgré un conflit les opposant au sujet de *Strange Fruit*, « elle avait davantage de souci pour l'humanité et était bien plus consciente de la question raciale que ce que pensaient les gens** ».

Billie Holiday ne fut jamais le témoin direct d'un lynchage. Dans le film *Lady Sings the Blues*, la scène romancée dans laquelle elle voit le corps d'un homme noir se balancer au bout d'une corde est une simplification grossière du processus artistique. Cette scène laisse entendre que Holiday n'aurait pu faire honneur à cette chanson si elle n'avait pas vu un lynchage elle-même. Ce faisant, le film déconnecte la question du lynchage – c'est-à-dire une forme extrême du racisme – de la discrimination ordinaire et quotidienne qui touche chaque Africain-Américain d'une manière ou d'une autre. Pourtant, la façon dont Holiday décrit elle-même le processus psychologique et social qui la fit s'approprier *Strange Fruit* rappelle la perspective soulignée par Frantz Fanon lorsqu'il écrivait :

> Il ne faut pas dire que tel pays est raciste mais qu'on n'y trouve pas de lynchages ou de camps d'extermination. La vérité est que tout cela et autre chose existent en horizon. Ces virtualités, ces latences circulent dynamiques, prises dans la vie des relations psycho-affectives, économiques***...

Cette observation de Fanon fonctionne aussi dans l'autre sens : le spectre des lynchages évoque inévitablement d'autres

---

* CHILTON, *Billie's Blues*, *op. cit.*, p. 69.

** *Ibid.*, p. 104.

*** FANON Frantz, « Racisme et Culture », dans *Vers la révolution africaine*, La Découverte, Paris, 2001 [1964], p. 48.

formes de racisme. Ainsi, les paroles de *Strange Fruit* menèrent Holiday à penser aux circonstances de la mort de son père.

Le don de communication esthétique de Billie Holiday ne résidait pas simplement dans sa capacité à mettre en musique les émotions profondes qui sous-tendaient ses douleurs personnelles. Aussi douée soit-elle à transmettre musicalement ses états d'âme, elle n'en atteignait pas moins un mode d'expression très personnel qui, paradoxalement, aidait à forger une communauté. Ses chansons étaient autant de moyens permettant aux autres d'acquérir une connaissance approfondie des circonstances sociales et affectives de leurs propres vies. Pour le peuple noir et ses alliés blancs politiquement conscients, *Strange Fruit* témoignait publiquement de la torture physique qu'impliquait le lynchage, mais aussi des dommages psychiques qu'il infligeait aux victimes comme aux tortionnaires. Sa chanson signifiait également qu'il était possible de mettre fin à cette violence et d'en finir avec le tissu d'institutions racistes impliquées dans la culture du lynchage. Pour ceux qui n'avaient pas encore compris ce qu'était le racisme américain, *Strange Fruit* présentait de manière évidente ce qu'était le lynchage et contestait sa présence ordinaire dans les mœurs. Comme le critique Burt Korall le disait de Billie Holiday, elle « mettait en lumière de manière si claire les conditions humaines, qu'elle offrait à l'auditeur une perspective rare, quoique effrayante, des réalités de l'expérience vécue. Là où d'autres ont peur de s'aventurer, elle entrait en contact et touchait. Là où d'autres se couvrent les yeux, elle gardait effrontément les siens ouverts* ».

*Strange Fruit* n'est pas une chanson facile à chanter. Ses métaphores sont si percutantes qu'une interprétation dramatique transformerait sa force émotionnelle en quelque chose de trop théâtral. L'intention de la chanson – que ce soit celle

* Dufty William, livret, *The Billie Holiday Story*, Decca DX161, non daté.

de Allan comme celle de Holiday – était de faire émerger un sentiment de solidarité chez ses auditeurs. Avec le risque, si c'est raté, de n'inspirer que de la pitié. Si ceux qui écoutaient *Strange Fruit* avaient ressenti de la pitié plutôt que de la compassion et de la solidarité pour les victimes noires du racisme, cela n'aurait fait que confirmer la dynamique raciste plutôt que de la contester. Un tel sentiment n'aurait que conforté la supériorité blanche. Mais à moins d'être un raciste invétéré, on ne peut écouter *Strange Fruit* sans y entendre un appel à la solidarité humaine, et donc, dans la critique des horreurs et des humiliations racistes, un appel à l'égalité entre Noirs et Blancs. La chanson de Billie Holiday pousse tous les auditeurs, quelle que soit la couleur de leur peau, à identifier les « corps noirs qui se balancent dans la brise du Sud » comme étant des êtres humains ayant le droit de vivre et d'aimer. Jack Schiffman, le fils du propriétaire du Appollo Theatre, Frank Schiffman, refusa dans un premier temps que Billie Holiday chante *Strange Fruit* dans sa salle. Mais il décrit l'impact que la chanson eut sur le public quand elle l'y interpréta malgré tout. À la fin du morceau s'installa « un silence lourd et oppressant... puis on entendit une sorte de bruissement, un son que je n'avais jamais entendu avant. C'était le son de ces presque 2 000 personnes (noires) en train de soupirer* ».

Mais, bien sûr, certains étaient également imperméables à son message. Dans un club de Los Angeles, une femme demanda à Holiday de chanter *Strange Fruit* en disant : « Billie, pourquoi tu nous chantes pas ta fameuse chanson sexy, tu sais bien, celle où il y a des corps nus qui se balancent dans les arbres**? » La plupart des versions de cette anecdote s'accordent tout simplement à dire que Billie refusa de la chanter. Toutefois, il convient d'aller plus loin dans l'analyse de cette

* WHITE John, *Billie Holiday: Her Life and Times*, Universe, New York, 1987, p. 55.

** HOLIDAY, *Lady Sings the Blues*, *op. cit.*, p. 72.

histoire, qui illustre la relation qu'entretenait Holiday à *Strange Fruit*. En effet, cette auditrice établissait un lien étrange et racialisé entre la chanson et l'omniprésence de la sexualité dans l'œuvre de la chanteuse. Il y a en effet une dialectique silencieuse dans le travail de Lady Day entre la douleur et le plaisir, l'amour et la mort, la destruction et la perspective d'un monde meilleur*. Dans l'imaginaire populaire, le lynchage représentait, de la part de l'ordre établi, à la fois l'affirmation idéologique et la destruction physique d'une hypersexualité noire. En raison du lien historique entre la sexualité et la liberté dans la culture noire, la décision d'Holiday d'intégrer *Strange Fruit* à son répertoire donnait à ses chansons d'amour une signification historique pleine de relief.

Bien que Billie Holiday ait décidé d'intégrer *Strange Fruit* à ses spectacles de façon permanente peu de temps après avoir commencé à la jouer au Cafe Society, la société Columbia, avec laquelle elle était sous contrat, ne l'autorisa pas à l'enregistrer. « C'est invendable dans le Sud. Nous serons boycottés, c'est trop incendiaire », se justifiait la maison de disques**. Holiday insista et Columbia autorisa finalement une session d'enregistrement pour le label Commodore de Milt Gabler.

L'enregistrement de *Strange Fruit* est bien plus que l'immortalisation de la plus grande chanson de Billie Holiday, la pièce maîtresse de sa carrière. Des millions de personnes ont entendu cet appel envoûtant contre les lynchages – bien plus de gens que l'artiste elle-même n'aurait pu l'imaginer. Elle n'aurait pas pu deviner que *Strange Fruit* encouragerait un si grand nombre de personnes à découvrir au fond d'eux-mêmes un intérêt, jusqu'alors étouffé, pour l'activisme

* Voir la manière dont Marcuse développe sa relecture de la théorie freudienne des pulsions dans le chapitre « Eros and Thanatos », de *Éros et Civilisation*, *op. cit.*

** FEATHER Leonard, livret, *Billie Holiday: Strange Fruit*, Atlantic Records SD 1614, 1972.

politique. Ce fut pourtant le cas et ça l'est toujours. Elle n'aurait bien sûr pas pu prévoir le rôle moteur qu'allait jouer sa chanson dans la revitalisation d'une tradition de contestation et de résistance au sein de la culture et la musique populaires africaines-américaines et américaines. L'enregistrement de *Strange Fruit* par Billie Holiday reste un des exemples les plus influents et profonds – et toujours d'actualité – de la rencontre entre la conscience sociale et la musique.

*Strange Fruit* était une attaque frontale non seulement contre les lynchages et le racisme, mais aussi contre la politique d'un gouvernement qui couvrait implicitement cette terreur, en refusant notamment de ratifier des lois qui interdiraient les lynchages. Cette chanson était donc un cri de ralliement explicite contre l'État. Comme l'écrit le critique de jazz Leonard Feather :

> Le message du poème de Lewis Allan portait une signification bien plus vitale que les chansons à l'eau de rose que les producteurs faisaient chanter à Holiday. C'était la première contestation artistique importante, le premier cri libéré contre le racisme. C'était radical et audacieux à une époque où les Noirs, comme les Blancs, trouvaient dangereux de faire des vagues, de s'élever contre un *statu quo* profondément ancré*.

Le critique de jazz Joachim Berendt, quant à lui, a dit de cette chanson qu'elle fut « l'appel musical le plus virulent et le plus fervent contre le racisme jusqu'à la sortie de *Freedom Now Suite* de Max Roach, interprété par Abbey Lincoln, en 1960** ».

En faisant du poème de Lewis Allan une chanson contestataire poignante, en la plaçant au centre de son répertoire, si bien qu'elle devint sa signature artistique, Holiday a ouvert

---

* *Ibid.*

** BERENDT Joachim, *The Jazz Book: From New Orleans to Rock and Free Jazz*, Lawrence Hill, New York, 1975, p. 310.

une voie nouvelle. C'est dans cette tradition que s'inscriront plus tard des artistes comme Nina Simone qui intégreront sans complexe une critique sociale radicale et explicite à leurs créations musicales*. De par son style, Holiday introduisit également de nouvelles et originales approches du chant dans la culture musicale populaire. Avec *Strange Fruit*, son talent d'interprète allié à sa conscience de femme noire créait un type particulier de musique populaire, que reprendraient nombre d'artistes dans des genres différents par la suite. Si *Strange Fruit* ressort particulièrement du reste du répertoire de Holiday, c'est parce que ce morceau mobilisait irrémédiablement la conscience collective de ses contemporains, et qu'il continue à le faire aujourd'hui. En perturbant l'homogénéité du répertoire qu'elle jouait avant d'y intégrer *Strange Fruit*, elle affirmait aux autres musiciens l'importance d'utiliser leur musique dans la quête de justice sociale, et de donner à cette dernière une voix musicale.

Dans le même temps, Holiday suivait les chemins ouverts par de nombreux artistes noirs qui l'avaient précédée, Ma Rainey et Bessie Smith notamment. Ces artistes mélangeaient, à des degrés différents, leur musique avec leur propre style de critique sociale, à l'encontre des conventions sociales, des attentes de la société dominante et même de l'industrie du disque. Holiday n'a fait que renforcer une tradition qui trouve ses racines dans les débuts de l'esclavage. Mais elle représente clairement un pont entre le passé et le présent, sa carrière étant une transition stimulante entre ses

* En 1963, en plein mouvement des droits civiques, en réaction au meurtre de Medgar Evers et à l'attentat à la bombe de la Sixteenth Street Baptist Church de Birmingham, Alabama, Nina Simone composa *Mississippi God Damn* (« Maudit Mississipi »), qui devint un hymne pour les activistes dans la période du Black Power. Voir SHAW Arnold, *Black Popular Music in America*, Schirmer, New York, 1986, p. 213. Voir également SIMONE Nina (avec Cleary Stephen), *I Put a Spell on You: The Autobiography of Nina Simone*, Pantheon, New York, 1991, pp. 88 et suivantes.

prédécesseurs et ses héritiers musicaux. Billie Holiday peut être considérée comme le trait d'union entre le blues classique de Bessie Smith et le rhythm'n'blues d'artistes comme Tracy Chapman et Erikah Badu par exemple. Chapman est avant tout connue pour le caractère sociopolitique de ses chansons. Badu, elle aussi reconnue comme une artiste engagée, est souvent explicitement comparée à Billie Holiday pour son phrasé musical. Au-delà de la qualité de sa musique, les similitudes vocales des deux chanteuses sont des raisons souvent invoquées pour expliquer la popularité de Holiday parmi les jeunes générations. Ces traces de l'œuvre de Holiday dans celle de Erikah Badu – que ce soit ses similitudes ou ses fans se référant à Lady Day – sont autant de témoignages du pouvoir toujours vivant de l'héritage de Billie Holiday et de son influence sur l'ensemble de la culture populaire noire.

## ANNEXES

* * *

*I. Gertrude «Ma» Rainey*

*III. Billie Holiday*

## *IV. Paroles des chansons du CD*

### « MA » RAINEY

#### EXPLAINING THE BLUES
*(Thomas Dorsey)*

Whole world seems against me, if I could just explain
Whole world seems against me, if I could just explain
Man I love left me, 'cause I called another man's name

Too sad to whistle, too broken hearted to sing
Too sad to whistle, too broken hearted to sing
Let me explain the trouble that a jealous man will bring

Explain why you left me, and tell me why you went away
Explain why you left me, and tell me why you went away
And I'll explain why I need you and want you back today

I'm goin' on that island where women never hear bad news
I'm goin' on that island where women never hear bad news
Then I'll never be down hearted, tryin' to explain these blues.

#### PROVE IT ON ME BLUES
*(Gertrude Rainey)*

Went out last night, had a great big fight
Everything seemed to go on wrong
I looked up, to my surprise
The gal I was with was gone

Where she went, I don't know
I mean to follow everywhere she goes
Folks say I'm crooked, I didn't know where she took it
I want the whole world to know

They said I do it, ain't nobody caught me
Sure got to prove it on me
Went out last night with a crowd of my friends
They must've been women, 'cause I don't like no men

It's true I wear a collar and a tie
Make the wind blow all the while
'Cause they say I do it, ain't nobody caught me
They sure got to prove it on me

Say I do it, ain't nobody caught me
Sure got to prove it on me
I went out last night with a crowd of my friends
They must've been women, 'cause I don't like no men

Wear my clothes just like a fan
Talk to the gals just like any old man
'Cause they say I do it, ain't nobody caught me
Sure got to prove it on me.

SHAVE 'EM DRY
*(Gertrude Rainey et William Jackson)*

There's one thing I don't understand
Why a good lookin' woman likes a workin' man
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Goin' away to where you off my mind
You keep me hungry and broke, daddy, all the time
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Don't see how you hungry women can sleep
They shimmies all day without a bite to eat
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Going downtown to spread the news
State Street women wearin' brogan shoes
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

If it wasn't for their powder and their store-bought hair
State Street gals couldn't go nowhere
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

There's one thing I can't understand
Some women drivin' State Street like a man
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Went to the show the other night
Everybody on State Street was tryin' to fight
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Ain't crazy 'bout my yellow, I ain't wild about my brown
You can't tell the difference when the sun goes down
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

When you see two women running hand to hand
Bet your life one's got the other's man
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Come here, daddy, lay in my arms
When your wife comes, tell her I don't mean no harm
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry.

## TRAVELING BLUES
*(Compositeur inconnu)*

Train's at the station, I heard the whistle blow
The train's at the station, I heard the whistle blow
I done bought my ticket and I don't know where I'll go

I went to the depot, looked up and down the board
I went to the depot, looked up and down the board
I asked the ticket agent, "Is my town on this road?"

The ticket agent said, "Woman, don't sit and cry"
The ticket agent said, "Woman, don't you sit and cry
The train blows at this station, but she keeps on passing by"

I hear my daddy calling some other woman's name
I hear my daddy calling some other woman's name
I know he don't need me, but I'm gonna answer just the same

I'm dangerous and blue, can't stay here no more
I'm dangerous and blue, can't stay here no more
Here come my train, folks, and I've got to go.

## SEE SEE RIDER BLUES
*(Gertrude Rainey)*

I'm so unhappy, I feel so blue, I always feel so sad

I made a mistake, right from the start
Lord, it seems so hard to part

Oh, but this letter that I will write
I hope he will remember, when he receives it

See, see, rider, see what you done done, Lord, Lord, Lord
Made me love you, now your gal done come
You made me love you, now your gal done come

I'm going away, baby, won't be back 'til fall, Lord, Lord, Lord
Goin' away, baby, won't be back 'til fall
If I find me a good man, I won't be back at all

I'm gonna buy me a pistol, just as long as I am tall, Lord, Lord, Lord
Gonna kill my man and catch the Cannonball
If he don't have me, he won't have no gal at all.

## BLACK EYE BLUES
*(Thomas Dorsey)*

Down in Hogan's Alley lived Miss Nancy Ann
Always fussin', squabbling with her man
Then I heard Miss Nancy say
"Why do you treat your gal that way?"

I went down the alley, other night
Nancy and her man had just had a fight
He beat Miss Nancy 'cross the head
When she rose to her feet, she said

"You low down alligator, just watch me
Sooner or later gonna catch you with your britches down
You 'buse me and you cheat me, you dog around and beat me
Still I'm gonna hang around

"Take all my money, blacken both of my eyes
Give it to another woman, come home and tell me lies
You low down alligator, just watch me
Sooner or later gonna catch you with your britches down
I mean, gonna catch you with your britches down."

## SLEEP TALKING BLUES
*(J. Sammy Randall et Gertrude Rainey)*

You got a bad habit, daddy, talkin' in your sleep
You got a bad habit, daddy, talkin' in your sleep
You talk so much some of these nights, it should be worth one dollar a peep

Do all your talkin', daddy, before you go to bed
Do all your talkin', daddy, before you go to bed
If you speak out of turn, your friends will hear of you being dead

When you talk in your sleep, be sure your mama's not awake
When you talk in your sleep, be sure your mama's not awake
You call another woman's name, you'll think you wake up in a earthquake

Do all your talkin', be careful as you can
Do all your talkin', be careful as you can
The insurance will bring in take for my man

I warned you, daddy, nice as a mama could do
I warned you, daddy, nice as mama could do
You hear me talkin' to you, undertaker will be visitin' you.

## MA RAINEY'S BLACK BOTTOM
*(Gertrude Rainey)*

*[Parlé]*
*Unknown man:* Now, you've heard the rest. Ah, boys, I'm gonna show you the best. Ma Rainey's gonna show you her black bottom!

*[Chanté]*
*Rainey:* Way down South in Alabamy
I got a friend they call dancin' Sammy
Who's crazy about all the latest dancin'
Black bottom stomps and the new baby prancin'

The other night at a swell affair
Soon as the boys found out that I was there
They said, "Come on, Ma, let's go to the cabaret."
When I got there, you ought to hear me say

Want to see the dance you call the black bottom
I wanna learn that dance
Want to see the dance you call your big black bottom
They put you in a trance.

All the boys in the neighborhood
They say your black bottom is really good
Come on and show me your black bottom
I want to learn that dance.

I want to see the dance you call the black bottom
I want to learn that dance
Come on and show that dance you call your big black bottom
It puts us in a trance

Early last morning 'bout the break of day
Grandpa told my grandmama, I heard him say
"Get up and show your good old man your black bottom
I want to learn that dance."

Now I'm gon' show you all my black bottom
They stay to see that dance
Wait until you see me do my big black bottom
It'll put you in a trance

*[Parlé]*
*Man:* Ah, do it, Ma, do it, honey. Look out, now, Ma, you's gettin' kinda rough there! You bet' be yourself, now, careful now, not too strong, not too strong, Ma!

*[Chanté]*
*Rainey:* I done showed y'all my black bottom
You ought to learn that dance.

## SHAVE 'EM DRY
*(Gertrude Rainey et William Jackson)*

There's one thing I don't understand
Why a good lookin' woman likes a workin' man
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Goin' away to where you off my mind
You keep me hungry and broke, daddy, all the time
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Don't see how you hungry women can sleep
They shimmies all day without a bite to eat
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Going downtown to spread the news
State Street women wearin' brogan shoes
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

If it wasn't for their powder and their store-bought hair
State Street gals couldn't go nowhere
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

There's one thing I can't understand
Some women drivin' State Street like a man
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Went to the show the other night
Everybody on State Street was tryin' to fight
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Ain't crazy 'bout my yellow, I ain't wild about my brown
You can't tell the difference when the sun goes down
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

When you see two women running hand to hand
Bet your life one's got the other's man
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry

Come here, daddy, lay in my arms
When your wife comes, tell her I don't mean no harm
Hey, hey, hey, daddy, let me shave 'em dry.

## BOOZE AND BLUES
*(T. Guy Suddoth)*

Went to bed last night and, folks, I was in my tea
I went to bed last night and I was in my tea
Woke up this morning, the police was shaking me

I went to the jail house, drunk and blue as I could be
I went to the jail house, drunk and blue as I could be
But the cruel old judge sent my man away from me

They carried me to the courthouse, Lordy, how I was cryin'
They carried me to the courthouse, Lordy, how I was cryin'
They give me sixty days in the jail and money couldn't pay my fine

Sixty days ain't long when you can spend them as you choose
Sixty days ain't long when you can spend them as you choose
But they seem like years in a cell where there ain't no booze

My life is all a misery when I cannot get my booze
My life is all a misery when I cannot get my booze
I can't live without my liquor, got to have the booze to cure those blues.

* * *

### BESSIE SMITH

## I'M WILD ABOUT THAT THING
*(Spencer Williams)*

Honey, baby, won't you cuddle near
Let sweet mama whisper in your ear
I'm wild about that thing
It makes me laugh and sing
Give it to me, papa, I'm wild about that thing

Do it easy, honey, don't get rough
From you, papa, I can't get enough
I'm wild about that thing
Sweet joy it always brings
Everybody knows it, I'm wild about that thing

Please don't hold it, baby, when I cry
Gimme every bit of it, else I'll die
I'm wild about that thing

Sha-da-jing-jing-jing
All the time I'm cryin', I'm wild about that thing

What's the matter, papa, please don't stall
Don't you know I love it and I wants it all
I'm wild about that thing
Just give my bell a ring
You can press my button, I'm wild about that thing

If you want to satisfy my soul
Come on and rock me with a steady roll
I'm wild about that thing
Gee, I like your ting-a-ling
Kiss me like you mean it, I'm wild about that thing

Come on, turn the lights down low
When you say you're ready, just say let's go
I'm wild about that thing
Come on and make me feel it, I'm wild about that thing

All about it when you hold me tight
Let me linger in your arms all night
I'm wild about that thing
My passion's got the fling
Come on, hear me cryin', I'm wild about that thing.

## PREACHIN' THE BLUES
*(Bessie Smith)*

Down in Atlanta GA under the viaduct every day
Drinkin' corn and hollerin' hooray, pianos playin' 'til the break of day
But as I turned my head I loudly said
Preach them blues, sing them blues, they certainly sound good to me
I been in love for the last six months and ain't done worryin' yet
Moan them blues, holler them blues, let me convert your soul
'Cause just a little spirit of the blues tonight
Let me tell you, girls, if your man ain't treatin' you right
Let me tell you, I don't mean no wrong
I will learn you something if you listen to this song
I ain't here to try to save your soul
Just want to teach you how to save your good jelly roll
Goin' on down the line a little further now, there's a many poor woman down
Read on down to chapter nine, women must learn how to take their time
Read on down to chapter ten, takin' other women men you are doin' a sin
Sing 'em, sing 'em, sing them blues, let me convert your soul
Lord, one old sister by the name of Sister Green
Jumped up and done a shimmy you ain't never seen
Sing'em, sing'em, sing them blues, let me convert your soul.

## GIMME A PIGFOOT
*(Wesley Wilson)*

*[Parlé]* Twenty-five cents? Hah! No, no, I wouldn't pay twenty-five cents to go in nowhere, 'cause listen here...

*[Chanté]* Up in Harlem every Saturday night
When the highbrows get together it's just too tight

They all congregates at an all night strut
And what they do is tut, tut, tut

Ole Hannah Brown from 'cross town
Gets full of corn and starts breakin' 'em down

Just at the break of day
You can hear old Hannah say

Gimme a pigfoot and a bottle of beer
Send me, gate, I don't care

I feel just like I wanna clown
Give the piano player a drink because he's bringin' me down

He's got rhythm, yeah, when he stomps his feet
He sends me right off to sleep

Check all your razors and your guns
We gonna be rasslin' when the wagon comes

I want a pigfoot and a bottle of beer
Send me, 'cause I don't care
Slay me, 'cause I don't care

Gimme a pigfoot and a bottle of beer
Send me, gate, I don't care

I feel just like I wanna clown
Give the piano player a drink because he's bringin' me down

He's got rhythm, yeah, when he stomps his feet
He sends me right off to sleep

Check all your razors and your guns
Do the shim sham shimmy 'til the risin' sun

Gimme a reefer and a gang 0' gin
Slay me, 'cause I'm in my sin
Slay me, 'cause I'm full of gin.

SAFETY MAMA (Bessie Smith)

Let me tell you how and what one no-good man done to me
He called me pretty, young, and wild, after that he let me be

He'd taken advantage of my youth, and that you understand
So wait awhile, I'll show you, child, just how to treat a no-good man

Make him stay at home, wash and iron
Tell all the neighbors he done lost his mind

Give your house rent shake on Saturday night
Monday morning you'll hold collectors good and tight

You see a man you really like
Let him bite that monkey brother in his back

When his cruel heart turn, his love breaks down
Hold him where you got him, make him stay in town

'Cause I'm a safety woman lookin' for a safety man
I made him stay at home, help me wash and iron

The neighbors knows he done lost his mind
I give a house rent shake one Saturday night

Monday morning I held collectors good and tight
I've seen a man I really like

I let him bite the monkey brother smack in his back
When his cruel heart turn, his love breaks down

I hold it where I had it and he stayed in town
I'm a safety woman, and I had to have a safety man

Say, I ain't good looking, I'm built for speed
I got everything a pigmeat need

'Cause I'm a safety woman lookin' for a safety man.

SOFT PEDAL BLUES
*(Bessie Smith)*

There's a lady in our neighborhood who runs a buffet flat
And when she gives a party, she knows just where she's at

She give a dance last Friday night that was to last 'til one
But when the time was almost up, the fun had just begun

But she walked into the room and yelled to the crowd
"Have all the fun, ladies and gentlemen, but don't make it too loud"

"Oh, please, Mr. Leaderman, play it all night long
I like the words and music to this little song
How it moans away, it's nearly break of day"

"Early in the morn, so put that soft pedal on
I'm drunk and full of fun – Yahoo!
Go and spread the news, I've got them soft pedalin' blues"

"Early in the morn, so put that soft pedal on
I'm drunk and full of fun – Yahoo!
Co and spread the news, 'cause I've got them soft pedalin' blues
Early in the mornin' – Yahoo! – I've got them soft pedalin' blues".

## EMPTY BED BLUES, PART I
*(J.C. Johnson)*

I woke up this mornin' with an awful achin' head
I woke up this mornin' with a awful achin' head
My new man had left me just a room and a empty bed

Bought me a coffee grinder, got the best one I could find
Bought me a coffee grinder, got the best one I could find
So he could grind my coffee, 'cause he had a brand new grind

He's a deep sea diver with a stroke that can't go wrong
He's a deep sea diver with a stroke that can't go wrong
He can touch the bottom and his wind holds out so long

He knows how to thrill me and he thrills me night and day
Lord, he knows how to thrill me, he thrills me night and day
He's got a new way of lovin' almost takes my breath away

Lord, he's got that sweet somethin', and I told my gal friend Lou
He's got that sweet somethin', and I told my gal friend Lou
From the way she's ravin', she must have gone and tried it too.

## EMPTY BED BLUES, PART II
*(J.C. Johnson)*

When my bed get empty, make me feel awful mean and blue
When my bed get empty, make me feel awful mean and blue
My springs are gettin' rusty, sleepin' single like I do

Bought him a blanket, pillow for his head at night
Bought him a blanket, pillow for his head at night
Then I bought him a mattress so he could lay just right

He came home one evening with his spirit way up high
He came home one evening with his spirit way up high
What he had to give me made me wring my hands and cry

He give me a lesson that I never had before
He give me a lesson that I never had before
When he got through teachin' me, from my elbow down was sore

He boiled my first cabbage and he made it awful hot
He boiled my first cabbage and he made it awful hot
Then he put in the bacon, it overflowed the pot

When you get good lovin', never go and spread the news
Yeah, it will double cross you and leave you with them empty bed blues.

## BACKWATER BLUES
*(Bessie Smith)*

When it rains five days and the skies turn dark as night
When it rains five days and the skies turn dark as night
Then trouble's takin' place in the lowlands at night

I woke up this mornin', can't even get out of my door
I woke up this mornin', can't even get out of my door
That's enough trouble to make a poor girl wonder where she wanna go

Then they rowed a little boat about five miles'cross the pond
Then they rowed a little boat about five miles 'cross the pond
I packed all my clothes, throwed 'em in and they rowed me along

When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow
When it thunders and lightnin', and the wind begins to blow
There's thousands of people ain't got no place to go

Then I went and stood upon some high old lonesome hill
Then I went and stood upon some high old lonesome hill
Then looked down on the house where I used to live

Backwater blues done caused me to pack my things and go
Backwater blues done caused me to pack my things and go
'Cause my house fell down and I can't live there no mo'

Mmmmmmmmm, I can't move no mo'
Mmmmmmmmm, I can't move no mo'
There ain't no place for a poor old girl to go.

SPIDER MAN BLUES
*(Bessie Smith et H. Gray)*

Early in the mornin' when it's dark and dreary outdoors
Early in the mornin' when it's dark and dreary outdoors
Spider man makes a web and hides while you sleeps and snores

Never try to sleep, mean eyes watch me day and night
Never try to sleep, mean eyes watchin' day and night
Catch every fly as fast as she can light

That black man of mine sure has his spider ways
That black man of mine sure has his spider ways
Been crawlin' after me all of my natural days

I'm like a poor fly, spider man, please let me go
I'm like a poor fly, spider man, please let me go
You've got me locked up in your house and I can't break down your door

Somebody please kill me and throw me in the sea
Somebody please kill me and throw me in the sea
This spider man of mine is going to be the death of poor me.

* * *

*L'intégralité des textes relevés*
*dans l'édition originale américaine*
*est disponible en téléchargement*
*sur le site Internet des éditions Libertalia :*

www.editionslibertalia.com/angeladavis