

[www.yvelines.fr](http://www.yvelines.fr)



# LE BLUES,

l'aventure musicale du XX<sup>ème</sup> siècle

**LIVRET PÉDAGOGIQUE DE L'EXPOSITION**

PAR BLUES SUR SEINE

Textes de Gaby Bizien



**Yvelines**  
Conseil général

# INTRODUCTION

---

«The Blues is the roots. The rest is the fruits.» disait le célèbre bassiste de blues Willie Dixon.

Né des worksongs des premiers esclaves africains sur le sol américain, le blues a enfanté pratiquement tous les courants musicaux que l'on appelle aujourd'hui «musiques actuelles».

De l'Afrique à l'Amérique, de l'Amérique à l'Europe, on ne peut comprendre l'épopée du blues sans la replacer dans son contexte socio-historique. Les migrations, la traite des Noirs, la ségrégation, l'exode rural, l'urbanisation, les crises, les guerres, les luttes pour les droits civiques, etc. n'auront cessé de tracer les nouveaux chemins du blues et d'écrire l'une des plus belle et passionnante aventure musicale du XX<sup>ème</sup> siècle.

Chaque année, au mois de novembre, le festival Blues sur Seine accueille dans le département des Yvelines les plus grands représentants internationaux de ce style musical. En complément d'actions de diffusion, Blues sur Seine développe depuis sa création en 1999 de nombreuses actions culturelles à vocation pédagogique.

Rencontres musicales et concerts en milieu scolaires et médiathèque, éditions d'outils pédagogiques favorisent la découverte et la sensibilisation de tous au blues et au contexte socio-historique qui l'a vu naître.

Prolongement de ces actions, ce livret destiné aux bibliothécaires, enseignants et éducateurs offre, à travers une approche thématique et transversale du blues, les clés pour développer des activités pédagogiques autour du blues et de son histoire.

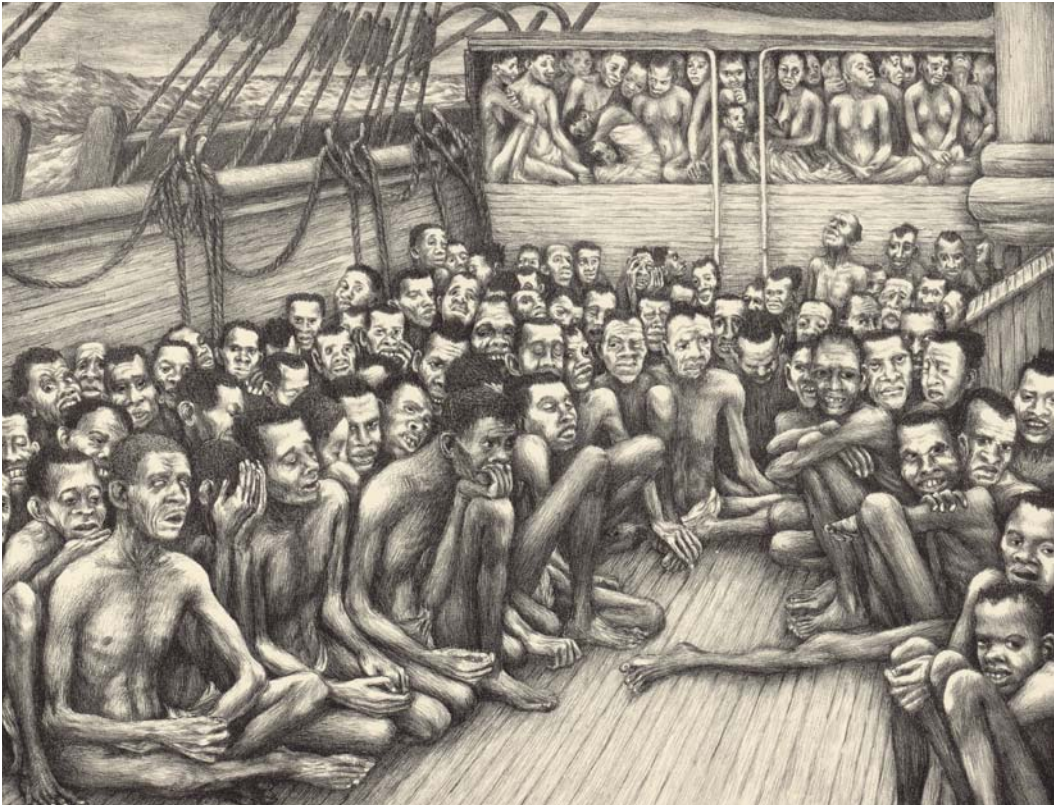


## ESPACE PÉDAGOGIQUE

Pour aller plus loin, visionner les vidéos ou consulter la bibliographie, rendez-vous sur l'espace pédagogique du site de Blues sur Seine : [www.blues-sur-seine.com/espacepedagogique](http://www.blues-sur-seine.com/espacepedagogique)

**blues**  
sur **Seine**





Wood Engraving, Illustrated London news.

# ESCLAVAGE

# #1

En parlant à la première personne, le chanteur de blues révèle l'identité du Noir aux yeux de l'Amérique. En tant qu'esclave, réduit au statut de possession matérielle à l'instar de la terre, des animaux et des machines agricoles il n'avait ni nom, ni parole.

Le blues va acter le changement de statut du Noir après l'émancipation (même si sa condition n'est guère meilleure qu'avant) qui d'objet devient sujet. Il demeure de ce fait indissociable des jours sombres de l'esclavage du racisme et de la misère, héritage funeste sur lequel il s'est développé en tant qu'expression autonome.

Les premiers Africains sont débarqués en 1619 à Jamestown (état de Virginie). Leur adaptation facile, contrairement aux colons européens, au climat tropical du Sud des États-Unis va faire d'eux une main d'œuvre rêvée dans les plantations qui se consacrent à la culture du tabac, du riz, de la canne à sucre, puis du coton à partir de l'invention de la machine à égrener en 1793.

Le commerce triangulaire, qui fera la fortune de ports négriers en Europe (Nantes en France, Bristol en Angleterre) est aux mains de compagnies créées par les états eux-mêmes qui se font la guerre pour l'« asiento », le monopole de la traite des esclaves africains dans les colonies d'Amérique : c'est Colbert qui fonde la Compagnie des Indes Occidentales en 1664 sur le modèle de la Compagnie néerlandaise des Indes Orientales créée en 1602 et qui rédige le Code Noir, signé par Louis XIV en 1685, qui dénie aux esclaves le statut d'être humain. Les bateaux négriers échangent, contre des marchandises manufacturées en Europe, des prisonniers de guerres intertribales en Afrique de l'Ouest, les transportent dans des conditions épouvantables en Amérique où ils les vendent et repartent sur le vieux continent avec des produits du sol américain. Après le Portugal, l'Espagne et la France, c'est l'Angleterre qui impose progressivement sa domination sur les

mers, c'est aussi de ce pays que vont s'élever les premières voix réclamant l'abolition de l'esclavage. L'abolition de la traite par l'Angleterre en 1807 puis de l'esclavage dans les colonies britanniques en 1833 n'empêche pas son maintien aux États-Unis, indépendants depuis 1783, en raison de la demande exponentielle en coton de l'Europe industrielle.

À la veille de la guerre de Sécession (1860) dont l'issue conduira à l'abolition de l'esclavage (1865), environ 4,5 millions de Noirs vivent aux États-Unis dont 92,2% dans les états du sud, 7,7% dans le nord et 0,1% dans l'ouest. La quasi-totalité de la population noire vit donc en zone rurale. Le travail y est rythmé par les « work-songs » et « field-hollers » chants a capella basés sur des appels et réponses entre un soliste et un collectif, la vie sociale y est ponctuée par des rituels d'origine africaine à l'occasion de cérémonies religieuses, mariages, funérailles : les « ring-shout » qui ont survécu jusque dans la culture hip-hop étaient des rituels extatiques réalisés en cercle, accompagnés de claquements de main et de frottements de pieds sur le sol durant lesquels celui qui se sentait inspiré, se mettait au centre pour effectuer une figure particulière de son invention.



Library of Congress, Prints & Photographs Division, Lomax Collection.

## LONG JOHN

Worksong extrait de "Afro-American Spirituals, Work Songs, and Ballads", ed. Alan Lomax (Washington, D.C.: Library of Congress Archive of Folk Song, AFS L3). Interprété par "Lightning" et un groupe de forçats afro-américains de la Darrington State Prison Farm, Sandy Point, Texas, 1934. Enregistré par John A. et Alan Lomax

All lines are repeated.

Leader :

1. It's a long John,  
He's a long gone,  
Like a turkey through the corn,  
Through the long corn.  
Well, my John said,  
In the ten chap ten,  
"If a man die,  
He will live again."

2. Well, they crucified Jesus  
And they nailed him to the cross;  
Sister Mary cried,  
"My child is lost!"

Chorus:  
Well, long John,  
He's long gone,  
He's long gone.  
Mister John, John,  
Old Big-eye John,  
Oh, John, John,  
It's a long John.

3. Says-uh: "Come on, gal,  
And-uh shut that do;"  
Says, "The dogs is comin'  
And I've got to go."

Chorus:  
It's a long John,  
He's long gone,  
It's a long John,  
He's a long gone.

4. "Well-a two, three minutes,  
Let me catch my win' ;

In-a two, three minutes,  
I'm gone again."

Chorus:  
He's long John,  
He's long gone,  
He's long gone,  
He's long gone.

5. Well, my John said  
Just before he did,  
"Well, I'm goin' home,  
See Mary Lid."

Chorus:  
He's John, John,  
Old John, John,  
With his long clothes on,  
Just a-skippin' through the corn.

6. Well, my John said  
On the fourth day,  
Well, to "tell my rider  
That I'm on my way."

Chorus:  
He's long gone,  
He's long gone,  
He's long gone,  
It's a long John.

7. "Gonna call this summer,  
Ain't gon' call no mo';  
If I call next summer,  
Be in Baltimore."  
He's long gone.

## RUN OLD JEREMIAH

Ring Shout enregistré par Alan Lomax, 1934

By myself. (5)  
You know I've got to go.  
You got to run.  
I've got to run.  
You got to run.  
By myself. (3)  
I got a letter, (2)  
Ol' brownskin.  
Tell you what she say.  
"Leavin' tomorrow,  
Tell you goodbye."  
O my Lordy. (6)  
Well, well, well. (2)  
O my Lord. (2)  
O my Lordy. (2)  
Well, well, well. (2)  
I've got a rock.  
You got a rock.  
Rock is death.  
O my Lordy.  
O my Lord.  
Well, well, well.  
Run here, Jeremiah. (2)  
I must go  
On my way. (4)  
Who's that ridin' the chariot? (2)  
Well, well, well . . .

(New Leader:)

One mornin'  
Before the evening  
Sun was goin' down (3)  
Behind them western hills. (3)  
Old number 12  
Comin' down the track. (3)  
See that black smoke.  
See that old engineer.  
See that engineer. (2)  
Tol' that old fireman  
Ring his ol' bell  
With his hand.  
Rung his engine bell. (2)

Well, well, well. (2)  
Jesus tell the man,  
Say, I got your life  
In My Hand;  
I got your life  
In My Hand. (2)  
Well, well, well.  
Ol' fireman told,  
Told that engineer,  
Ring your black bell,  
Ding, ding, ding,  
Ding, ding, ding, ding.  
Ol' fireman say  
---?---  
---?---  
---?---  
That mornin',  
Well, well, well, (2)  
Ol' fireman say,  
Well, well,  
I'm gonna grab my  
Old whistle too.  
Wah, wah, ho,  
Wah, wah, wah, wah, ho,  
Wah, wah, ho,  
Wah, wah, wah, ho. (etc.)  
Mmmmmmm  
Soon, soon, soon,  
Wah---- -o.  
Well, well, well,  
Ol' engineer,  
I've got your life  
In my hands. (2)  
Tol' your father, (2)  
Well, well, well,  
I was travellin'; (2)  
I was ridin' (3)  
Over there. (2)  
Ol' engineer.  
This is the chariot. (2)

Écoute et compléments pédagogiques sur [www.itineraires-blues.com](http://www.itineraires-blues.com)







Library of Congress, Prints & Photographs Division, Lomax Collection, [reproduction number, e.g., LC-USZ62-38540]



Library of Congress, Prints & Photographs Division, Lomax Collection, [reproduction number, e.g., LC-DIG-ppmsca-05453]

## TROUBLE SO HARD

Written & performed by Vera Hall (1937)

Ooh Lordy, troubles so hard  
Ooh Lordy, troubles so hard  
Don't nobody know my troubles  
but God  
Don't nobody know my troubles  
but God

Ooh Lordy, troubles so hard  
Ooh Lordy, troubles so hard  
Don't nobody know my troubles  
but God  
Don't nobody know my troubles  
but God

Ooh Lordy, troubles so hard  
Ooh Lordy, troubles so hard  
Don't nobody know my troubles  
but God  
Don't nobody know my troubles  
but God

Went down the hill  
Other day  
My soul got happy  
and stayed all day

Went down the hill  
Other day  
My soul got happy  
and stayed all day

Ooh Lordy, troubles so hard  
Ooh Lordy, troubles so hard  
Don't nobody know my troubles  
but God  
Don't nobody know my troubles  
but God

Ooh Lordy, troubles so hard  
Ooh Lordy, troubles so hard  
Don't nobody know my troubles  
but God  
Don't nobody know my troubles  
but God

Went in the room  
Didn't stay long  
Looked on the bed and,  
Brother was dead

Went in my room  
Didn't stay long  
Looked on the bed and  
Brother was dead

Ooh Lordy, troubles so hard  
Ooh Lordy, troubles so hard  
Don't nobody know my troubles  
but God  
Don't nobody know my troubles  
but God

Ooh Lordy, troubles so hard  
Ooh Lordy, troubles so hard  
Don't nobody know my troubles  
but God  
Don't nobody know my troubles  
but God

## PICK A BALE OF COTTON

Leadbelly (1940)

Chorus :  
Ho, Lordy pick a bale of cotton,  
Ho, Lordy pick a bale a day.  
Ho, Lordy pick a bale of cotton,  
Ho, Lordy pick a bale a day.

We're gonna jump down turn  
around,  
Pick a bale of cotton,  
We're gonna jump down turn  
around,  
Pick a bale a day.

We're gonna Jump down turn  
around,  
Pick a bale of cotton,  
We're gonna Jump down turn  
around,  
Pick a bale a day.

Chorus  
Me and my wife can pick a bale  
of cotton,  
Me and my wife can pick a bale  
a day.  
Me and my wife can pick a bale  
of cotton,  
Me and my wife can pick a bale  
a day.

Chorus  
Me and my gal gonna pick a bale  
of cotton,  
Me and my gal gonna pick a bale  
a day.  
Me and my gal gonna pick a bale  
of cotton,  
Me and my gal gonna pick a bale  
a day.

Chorus  
Me and my buddy can pick a bale

of cotton,  
Me and my buddy can pick a bale  
a day.  
Me and my buddy can pick a bale  
of cotton,  
Me and my buddy can pick a bale  
a day.

Chorus  
Well, me and my partner can  
Pick a bale of cotton,  
Me and my partner can pick a  
bale a day.  
Me and my partner can  
Pick a bale of cotton,  
Me and my partner can pick a  
bale a day.

Chorus  
We're gonna jump down turn  
around  
Pick a bale of cotton,  
Gonna jump down turn around  
pick a bale a day.  
We're gonna jump down turn  
around  
Pick a bale of cotton,  
Gonna jump down turn around  
pick a bale a day.

Chorus  
Ain't got money I can pick a bale  
of cotton  
Ain't got money I can pick a bale  
a day  
I can pick, pick, pick, pick, pick a  
bale of cotton  
I can pick, pick, pick, pick, pick a  
bale a day.

Chorus



Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [reproduction number, e.g., LC-DIG-fsa-8b33922]

# MÉTISSAGE

# #2

Coupées de leurs fonctions sociales et spirituelles, transfigurées par la censure, moquées par les maîtres, les cultures africaines vont s'approprier des pans entiers des musiques et des danses apportées par les immigrants d'Europe. La construction d'une expression autonome de la communauté noire va ainsi s'élaborer, tout au long du XIX<sup>ème</sup> siècle, dans l'effervescence du peuplement progressif des États-Unis.

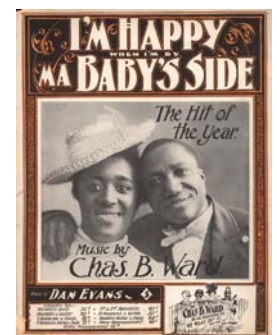
Avant l'émancipation, les échanges culturels sont monnaie courante entre européens et esclaves dont certains assimilent le répertoire blanc et jouent pour les maîtres. D'autre part, les campagnes d'évangélisation des esclaves qui culmineront à la charnière des XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles opéreront le mélange de la transe africaine avec le répertoire des cantiques baptistes et méthodistes dans les Negro Spirituals, expression collective d'une communauté frappée par la similitude de sa situation avec celle des Hébreux de la Bible, esclaves des pharaons dans l'Exode.

Curieusement, le Noir ne sera pas le premier à divulguer sa propre musique au monde, c'est par l'intermédiaire d'interprètes blancs que la musique et les danses des Noirs (leur adaptation, voire leur caricature) vont se répandre aux États-Unis, et même en Europe. À partir des années 1820, triompheront à New York et à Londres des spectacles de « minstrels », artistes blancs grossièrement maquillés (blackfaces) et dont le personnage principal, Jim Crow, donnera plus tard son nom pour désigner tout ce qui touche au racisme et à la ségrégation. À partir de 1855, ce sont des troupes noires de minstrels qui se mettront à sillonner les états du Sud. Les « minstrel shows » préfigurent cette production culturelle typiquement américaine qu'est la comédie musicale (spectacles de Broadway, films avec Fred Astaire et Ginger Rodgers, etc.)

et seront d'une importance capitale pour l'apparition du jazz et du blues à la fin du siècle.

Ce sont les instruments à cordes qui dominent dans cette seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Des « string-bands », réunissant guitares, banjos, violons, mandolines, contrebasses jouent une grande variété d'airs à danser, d'airs d'opérettes, de chansons de minstrels dans des fêtes, des manifestations en plein air, des prisons, etc. Alors que, dans les campagnes, des « songsters » (chanteurs noirs de chansons variées), sillonnent les routes, dans les villes, on note la présence de pianistes et d'orchestres noirs qui jouent du ragtime, dont le nom qui signifie « mesure en lambeaux », se rapporte à l'utilisation de polyrythmies venues d'Afrique dans l'interprétation de marches militaires et dont les mélodies syncopées soutenues par des basses régulières sont la principale caractéristique. Certains bluesmen, notamment dans le sud-est, transposeront ces techniques de jeu à la guitare (Blind Blake, Blind Willie Mc Tell).

Plus largement, musiques savantes et populaires, cultures et instruments d'origines diverses vont se côtoyer, de la guitare espagnole à la guitare hawaïenne, en passant par les musiques et les danses des Français de Louisiane, des Celtes irlandais et écossais, des Slaves et des Juifs d'Europe centrale.



Courtesy of John Hay Library, Brown University Library



Library of Congress, Prints & Photographs Division, Lomax Collection, [reproduction number, e.g., LC-USZ62-111157]

## GO DOWN MOSES

Gospel song écrit vers 1800, interprété par Louis Armstrong en 1958

*Go down Moses  
Way down in Egypt land,  
Tell all Pharaohs to  
Let My People Go !*

*When Israel was in Egypt land...  
Let My People Go !  
Oppressed so hard they could not stand...  
Let My People Go !*

*So the Lord said: « Go down, Moses  
Way down in Egypt land,  
Tell all Pharaohs to  
Let My People Go ! »*

*So Moses went to Egypt land...  
Let My People Go !  
He made all Pharaohs understand...  
Let My People Go !*

*Yes the Lord said « Go down, Moses  
Way down in Egypt land,  
Tell all Pharaohs to  
Let My People Go ! »*

*Thus spoke the Lord, bold Moses said :  
« Let My People Go !  
If not I'll smite, your firstborn's dead,  
-Let My People Go ! »*

*God-The Lord said « Go down, Moses  
Way down in Egypt land,  
Tell all Pharaohs to  
Let My People Go ! »*

*Way down in Egypt land,  
Tell all Pharaohs  
To  
Let My People Go.*



Library of Congress, Prints & Photographs Division, Lomax Collection, [reproduction number, e.g., LC-USZ62-111157]

## JUMP JIM CROW

Écrit par Thomas Dartmouth Rice en 1828, interprété par Henry Reed (1884-1968)

*Come listen all you galls and boys I's jist from Tuckyhoe,  
I'm going to sing a little song, my name's Jim Crow,  
Weel about and turn about and do jis so,  
Eb'ry time I weel about and jump Jim Crow.*

*Oh I'm a roarer on de fiddle, and down in old Virginny,  
They say I play de skyentific like Massa Pagannini.  
Weel about and turn about and do jis so,  
Eb'ry time I weel about and jump Jim Crow.*

*I went down to de riber, I didn't mean to stay,  
But dere I see so many galls, I couldn't get away.  
Weel about and turn about and do jis so,  
Eb'ry time I weel about and jump Jim Crow.*

*I git upon a flat boat, I cotch de uncle Sam,  
But I went to see de place where de kill'd Packenham.  
Weel about and turn about and do jis so,  
Eb'ry time I weel about and jump Jim Crow.*

*And den I do to Orleans and feel so full of fight,  
Dey put me in de Calaboose and keep me dare all night.  
Weel about and turn about and do jis so,  
Eb'ry time I weel about and jump Jim Crow.*

## CLEOPHA (RAGTIME)

Écrit et interprété par Scott Joplin (1902)

## WEST COAST BLUES

(RAGTIME BLUES GUITAR)

Écrit et interprété par Blind Blake (1926)





DR

# SÉGRÉGATION

## #3

L'abolition de l'esclavage va altérer profondément et durablement l'interpénétration des cultures. Ayant acquis l'égalité électorale, les Noirs demeurent en fait au ban de la société, notamment dans le Sud où la majorité des Blancs refusent de les considérer comme des égaux et voient même en eux des rivaux. C'en est fini du paternalisme condescendant, la ségrégation va tout tenter pour mettre la communauté noire à l'écart. C'est dans cet isolement douloureux que cette dernière va générer sa propre culture. Le blues en sera un élément capital.

Le mouvement abolitionniste, né dans le Nord au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, rencontra rapidement les ambitions des capitalistes du Nord, désireux de faire entrer le Sud dans leur modèle économique. A l'issue d'une guerre fratricide qui allait durer quatre ans, l'esclavage fut aboli en 1865 sur toute l'étendue de l'Union.

La loi sur les droits civiques de 1866 (Civil Rights Law) donna aux Noirs le statut de citoyens à part entière. Mais les États sudistes cherchèrent aussitôt à contourner la loi, au besoin en terrorisant la population noire : en 1866 est fondé, dans le Tennessee, le Ku Klux Klan, société secrète rassemblant des partisans de l'esclavage dont les moyens d'action consistent dans l'emploi de la violence, le recours aux déguisements pour effrayer les Noirs, les lynchages, etc.

Rendue possible par le régime fédéral qui gouverne les États-Unis depuis leur origine et permet aux états de régler localement le statut de leurs citoyens, la ségrégation s'imposa progressivement : séparation dans les transports, les écoles, les

églises, les cimetières, exclusion des Noirs des salles de spectacles, etc. Dix ans après la fin de la guerre, l'ancienne classe dominante des planteurs avait repris le pouvoir dans les états du Sud et, à coup d'artifices juridiques, s'employa à priver progressivement les Noirs de tous leurs droits.

La majorité de la population de l'Union se désintéressant complètement de la condition des Noirs, la Cour suprême, garante du respect de la constitution, se garda bien d'intervenir afin d'éviter de raviver le conflit avec les états du Sud. L'arrêt « Plessy contre Ferguson » fondé sur le principe « separate but equal » fut promulgué en 1896 et inaugura le vote de lois locales appelées communément les « lois Jim Crow » qui permirent aux États du Sud de pousser la ségrégation à l'extrême.

Entre 1900 et la première guerre mondiale, la situation des Noirs atteignit des dimensions dramatiques difficilement imaginables alors que dans le Nord, la proportion de population de couleur était encore très faible. Les lois Jim Crow ne furent abolies qu'en 1964.



DR



## JIM CROW BLUES

Leadbelly (1930's)

*Bunk Johnson told me too :  
This old Jim Crowism dead bad luck for me and you  
I been traveling, i been traveling from shore to shore  
Everywhere I have been I find some old Jim Crow*

*One thing, people, I want everybody to know  
You're gonna find some Jim Crow, every place you go*

*Down in Louisiana, Tennessee, Georgia's a mighty good place to go  
And get together, break up this old Jim Crow*

*I told everybody over the radio  
Make up their mind and get together, break up this old Jim Crow*

*I want to tell you people something that you don't know  
It's a lotta Jim Crow in a moving picture show*

*I'm gonna sing this verse, I ain't gonna sing no mo'  
Please get together, break up this old Jim Crow*

## ALABAMA BLUES

J.B. Lenoir (1965)

*I never will go back to Alabama, that is not a place for me (2).  
You know they killed my sister and my brother,  
And the whole world let them peoples go down there free.*

*I never will love Alabama, Alabama seem to never have loved  
poor me (2).  
Oh God I wish you would rise up one day,  
Lead my peoples to the land of pea'.*

*My brother was taken up for my mother, and a police officer shot  
him down (2).  
I can't help but to sit down and cry sometime,  
Think about how my poor brother lost his life.*

*Alabama, Alabama, why you wanna be so mean (2).  
You got my people behind a barbwire fence,  
Now you tryin' to take my freedom away from me.*

Écoute et compléments pédagogiques sur [www.itineraires-blues.com](http://www.itineraires-blues.com)





Photograph by Jack Delano for the U.S. Office of War Information.

## BLACK, BROWN AND WHITE

Big Bill Broonzy (1951)

*This little song that I'm singin' about,  
People, you know it's true,  
If you're black and gotta work for livin',  
Now, this is what they will say to you,  
They says : « If you's white,  
You'd be alright,  
If you's brown,  
Stick around,  
But as you's black, oh, brother,  
Get back, get back, get back. »*

*I was in a place one night,  
They's all havin' fun,  
They's all buyin' beer and wine,  
But they would not sell me none.  
They said: « If you was white,  
You be alright,  
If you was brown,  
Stick around,  
But as you's black, oh brother,  
Get back, get back, get back. »*

*I went to an employment office,  
Got a number and I got in line,  
They called everybody's number,  
But they never did call mine.  
They said: « If you was white,  
Should be alright,  
If you was brown,  
Stick around,  
But as you's black, oh brother,  
Get back, get back, get back. »*

*Me and a man was workin' side by side,  
This is what it meant :  
They was payin' him a dollar an hour,  
And they was payin' me fifty cent.*

*They said: « If you was white,  
Should be alright,  
If you was brown,  
Stick around,  
But as you's black, oh, brother,  
Get back, get back, get back. »*

*I helped build this country  
And I fought for it too,  
Now I guess that you can see  
What a black man have to do.  
They says : « If you was white,  
It's alright,  
If you's brown,  
Stick around,  
But as you's black, oh, brother,  
Get back, get back, get back. »*

*I helped win sweet victories,  
With my little plow and hoe,  
Now, I want you to tell me, brother,  
What you gonna do 'bout the old Jim Crow ?  
Now, if you's white,  
It's alright,  
If you's brown,  
Stick around,  
But if you's black, oh, brother,  
Get back, get back, get back.*





DR



Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, [reproduction number, e.g., LC-USZ62-96785]

# PAROLE LIBÉRÉE

# #4

Si l'émancipation s'avère être un échec complet, le statut de l'homme noir a changé. C'est sorti de ses habits d'esclave et apte à prendre la parole qu'il va, tel le griot africain, porter un regard sur lui-même, sur son identité, sur sa vie sociale. Devenu sujet de son histoire, il va désormais parler de ce qu'il est, de ce qu'il vit, de ses sentiments, de ses expériences, il va chanter le blues.

Puisant ses racines dans l'esclavage, la ségrégation, le racisme et la misère, le blues est à l'image de la créativité de ses auteurs.

Si, à partir du début du XX<sup>ème</sup> siècle, il définit progressivement ses propres structures musicales (harmoniques, mélodiques, rythmiques) en mélangeant Afrique et Occident, son instrumentarium se trouve circonscrit par la disparition des tambours africains au temps de l'esclavage : les planteurs en avaient interdit l'usage, craignant que les messages rythmiques véhiculés à travers les airs par les « talking drums » (tambours parlants) soient vecteurs d'insurrections. Le blues se jouera donc sur les instruments à cordes majoritaires dans les états du Sud à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Au son âpre du blues du Delta (Charley Patton, Son House, Robert Johnson) et du Texas (Blind Lemon Jefferson, Texas Alexander) répondront celui plus élaboré du sud-est et celui plus chaloupé de la Nouvelle Orleans. Il se jouera aussi sur des instruments de fortune créés, comme les blues eux-mêmes, avec les moyens du bord : kazoos, cigar-boxes, wahboards et autres détournements comme celui de jarres (jugs) en terre dans lesquelles on souffle, donnant son nom aux « jug-bands » qui fleurissent à cette époque.

Mais le blues est avant tout parole : parole autobiographique, parole poétique bien que nécessairement simple du fait d'un faible taux de scolarisation des populations noires dans la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, parole humoristique, parole métaphorique. Plusieurs théories ont été avancées pour expliquer l'origine du mot

blues : « to be blue », broyer du noir, ou « to have the blue devils », avoir des idées noires, sont les plus connues. Quoi qu'il en soit, le blues reste associé à un sentiment de désespoir mélancolique souvent comparé au spleen des Romantiques. C'est ce sentiment, cette émotion qui transpirent dans tous ses textes, qui lui confèrent son universalité et sa grandeur.

Irrigué par la mémoire du peuple afro-américain à travers des personnages légendaires tels John Henry dont la force vainquit le marteau à vapeur, traversé par la mise en visibilité d'une sexualité exacerbée, contrepoint de l'invisibilité du corps noir dans l'Amérique blanche, pénétré de l'animisme du vaudou (le « hoodoo » avec ses os de chat noir, le mojo...), il va serpenter entre bonheurs fugitifs et désespoir face à la misère ou la mort, entre ironie du sort et aspiration vers des lendemains meilleurs, entre errance vers des ailleurs supposés plus cléments et oubli dans l'alcool, entre solitude face au coucher du soleil et proclamation de la valeur de son existence à travers double sens érotiques et métaphores culinaires. De la prison à la guerre, des inondations aux programmes d'assistance mis en place par Roosevelt pendant la Grande Dépression, jamais larmoyant, toujours lucide, il va, par la sublimation du quotidien, atteindre à l'universel. En assurant sa propre transmission par l'oralité et le relais d'une industrie du disque naissante, il va ainsi marquer de son empreinte toutes les musiques populaires qui ont émergé au XX<sup>ème</sup> siècle.



DR

## BROKE AN HUNGRY

Blind Lemon Jefferson (1926)

*I'm broke and hungry, ragged and dirty too.  
I said I'm broke and hungry, ragged and dirty too.  
Mama, if I clean up, can I go home with you ?*

*I'm motherless, fatherless, sister and brotherless too.  
I said I'm motherless, fatherless, sister and brotherless too.  
Reason I've tried so hard to make this trip with you.*

*You miss me woman, count the days I'm gone.  
You miss me woman, count the days I'm gone.  
I'm goin' away to build me a railroad of my own.*

*I feel like jumpin' through a keyhole in your door.  
I said I feel like jumpin' through the keyhole in your door.  
If you jump this time, baby, you won't jump no more.*

*I believe my good gal have found my black cat bone.  
I said I believe my baby have found my black cat bone.  
I can leave Sunday mornin', Monday mornin' I'm slippin' 'round home.*

*I wanna show you women what careless love have done.  
I wanna show you women what careless love have done.  
Caused a man like me, steal away from home.*

*Girl if you don't want me, why don't you let me know ?  
I said, if you don't want me, mama let me know.  
So I can leave at once and hunt me somewhere else to go.*

Écoute et compléments pédagogiques  
sur [www.itineraires-blues.com](http://www.itineraires-blues.com)

## ON THE ROAD AGAIN

Memphis Jug Band (1928)

*I would not, black woman, tell you the reason why - why ?  
Black woman's evil, do things on the sly - no !  
You look for your supper to be good and hot - uh-huh !  
She'll never put a neck-bone in the pot.*

*She's on the road again - just as sure as you're born.  
Lord, a natural-born eastman on the road again.  
She's on the road again - just as sure as you're born.  
Lord, a natural-born eastman on the road again.*

*I went to my window. My window was propped.  
I went to my door. My door was locked.  
I stepped right back. I shook my head.  
A big black nigger in my folding bed.  
I shot through the window. I broke the glass.  
I never seen a little nigger run so fast.*

*He's on the road again - just as sure as you're born.  
Lord, a natural-born eastman on the road again.  
He's on the road again - just as sure as you're born.  
Lord, a natural-born eastman on the road again.*

*Your friend come to your house, while passing, to rest his hat -  
yeah !  
The next thing he want to know where's your husband at.  
She says, "I don't know. He's on his way to the pen."  
"Come on, mama, let's get on the road again."*

*He's on the road again - just as sure as you're born.  
Lord, a natural-born eastman on the road again.  
He's on the road again - just as sure as you're born.  
Lord, a natural-born eastman on the road again.*

*Come on, mama, on the road again.*

## PEACH ORCHARD MAMA

Big Joe Williams (1941)

*Peach orchard mama,  
You swore wasn't nobody gotten near yo' peaches but me.  
Peach orchard mama-ooo,  
Swore wasn't nobody got near yo' peaches but me.  
Well, you want yo' women work in your orchard  
When I keep your orchard clean.*

*You done got me to the place.  
I hate to see that evenin' sun go down.  
(Play it a long time, boys). Yeah, man.  
I hate to see that evenin' sun go down.  
Well, when I get up in the mornin',  
Woo-well, Peach orchard mama  
She's on my mind.*

*Got a man to buy yo' groceries  
And another Joe gonna pay your rent.  
You got a man to buy yo' groceries  
And another Joe gonna pay your rent.  
Well, you got me workin' in yo' orchard,  
You-ooo well-well, and bring you ev'ry cent.*

*(Play the one. I wonder what maw-wee they wan' play ?)*

*Sometimes she makes me happy  
And again, she makes me cry.  
Sometimes she makes me happy  
And again, she makes me cry.  
Yes, again I want a peach orchard mama  
Hee-well-well, I wish to God that she would die.*

*(Play a little while).*



## I NEED A LITTLE SUGAR IN MY BOWL

Bessie Smith (1931)

*Tired of bein' lonely, tired of bein' blue,  
I wished I had some good man, to tell my troubles to.  
Seem like the whole world's wrong, since my man's been gone.*

*I need a little sugar in my bowl,  
I need a little hot dog, on my roll,  
I can stand a bit of lovin', oh so bad,  
I feel so funny, I feel so sad.  
I need a little steam-heat, on my floor,  
Maybe I can fix things up, so they'll go.  
What's the matter, hard papa, come on and save you mama's  
soul,  
'Cause I need a little sugar, in my bowl, doggone it,  
I need some sugar in my bowl.*

*I need a little sugar, in my bowl,  
I need a little hot dog, between my rolls.  
You gettin' different, I've been told,  
Move your finger, drop something in my bowl.  
I need a little steam-heat on my floor,  
Maybe I can fix things up, so they'll go.*

*Get off your knees, I can't see what you're drivin' at!  
It's dark down there! Looks like a snake!  
Come on here and drop somethin' here in my bowl,  
Stop your foolin', and drop somethin', in my bowl.*



DR

## SOUTHERN CAN IS MINE (RAGTIME GUITAR)

Written & performed by Blind Willie Mc Tell (1931)

*Now looka here mama let me tell you this,  
If you want to get crooked I'm gonna give you my fist,  
You might read from Revelation back to Genese,  
But if you get crooked, your southern can belongs to me.  
Ain't no need you bringin no jive to me,  
Cause your southern can is mine.*

*Might go uptown have me arrested and have me put in jail,  
Some hotshot got money come and go my bail.  
Soon as I get out, hit the ground,  
Your southern can worth two dollar, half a pound.  
Ain't no need you bringing no stuff to me  
Because your southern can is mine.*

*You might take it from the south you might carry it up north,  
But understand you can't rule or either be my boss.  
Take it from the east, hide it in the west,  
When I get it mama, your can won't see no rest.  
Ain't no need you bringing no stuff to me,  
Because your southern can is mine,  
In the morning,  
Your southern can belongs to me,  
I'm not dreamin,  
Your southern can belongs to me.*

*Ah ashes to ashes mama, and sin to sin,  
Every time I hit you you'll think I've got a dozen hand.  
Give you a punch through that barb-wire fence,  
Every time I hit you you'll say I've got no sense.  
Ain't no need you bringing no stuff to me,  
Because your southern can is mine,  
Every bit of it,  
Southern can belongs to me.*

*Get me a brick out of my backyard,  
Give you the devil if you get kinda hard.  
Ain't no need you bringing no jive here honey,  
Cause your southern can is mine,  
You hear me cryin,  
Your southern can belongs to me.  
Spank it a little bit, boy.  
Ah, your southern can is mine.*

*Now if I catch ya mama down in the heart of town,  
Take me a brand-new brick and tear your can on down.*

*Ain't no need you bringin no stuff to me,  
Because your southern can belongs to me,  
I'm talkin to ya,  
Your southern can belongs to me.*

*You may be deathbed sick and mama and graveyard bound,  
I'll make your can moan like a hound.  
Ain't no need you bringin no stuff to me,  
Because your southern can is mine,  
You hear me talkin,  
Southern can belongs to me.  
(Oh spank it like that.  
The way Ruthie Mae likes it.)  
Cause your southern can is mine.*

*Sit there unsteady with your eyes all red.  
What I said get your grandma dead.  
Ain't no need you bringin no jive to me,  
Cause your southern can is mine.*

*You got to stop your barkin and raising the deuce,  
I'll grab you mama and turn every way but loose.  
Ain't no need you bringin no jive here honey,  
Cause your southern can belongs to me,  
Every bit of it,  
Southern can belongs to me.  
(Aw, woop it boy, that's the way the people like that thing.)*

*Ain't no need you bringing no jive here honey,  
Cause your southern can is mine,  
You hear me talkin,  
Your southern can belongs to me.*

*You might twiddle like a tadpole,  
Let it jump like a frog,  
Bur every time I hit it  
You'll holler God and that's all,  
Ain't no need you bringing no jive here honey,  
Cause your southern can is mine,  
You hear me talkin,  
Southern can belongs to me.  
(Now play it a little bit, just woop it.)  
Aw shocks. Play that thing boy.)  
Southern can belongs to me.*

Library of Congress,  
Prints & Photo-  
graphs Division,  
FSA/OWI Collection,  
[reproduction num-  
ber, e.g., LC-USF33-  
002655-M1]



DR



DR

## MIGRATIONS ET ERRANCE #5

À partir de la première guerre mondiale, de nombreux Noirs quittent le Sud pour trouver du travail dans les villes industrielles du Nord. Cette migration va transformer la structure sociale de la communauté afro-américaine et déboucher sur la constitution de ghettos dans les grands centres urbains des États-Unis. De cette instabilité, naîtront certains archétypes à l'œuvre dans les paroles de nombreux blues : les transports et notamment le train, dont le « shuffle », ce rythme ternaire appuyé du blues urbain, est le miroir, la figure du « hobo », ce vagabond toujours en mouvement, la douceur du foyer retrouvé ou celle du « backdoor man\* » qu'on craint de découvrir chez son aimée après une longue absence.

Ces migrations sont encore à l'œuvre aujourd'hui, mais c'est entre 1920 et 1950 qu'elles vont culminer. La population noire s'urbanise, tout d'abord dans la mégalopole du Nord-Est (de Boston à Washington en passant par New-York, Philadelphie, Baltimore), dans les centres industriels des Grands Lacs (Chicago, Detroit) et dans la vallée du Mississippi-Missouri-Ohio (St Louis, Kansas-City, Indianapolis) puis, pendant la seconde guerre mondiale, dans l'Ouest où se développent les chantiers navals et l'aéronautique (Los Angeles, Seattle). En effet, dès le début du XX<sup>ème</sup> siècle, les villes du Nord manquent de main d'œuvre alors que le sud rural se voit confronté à une crise importante qui réduit les possibilités de trouver du travail.

À la différence du Sud, la ségrégation n'a aucun socle légal dans le Nord et dans l'Ouest, mais les Noirs vont se regrouper dans les quartiers auxquels leurs bas salaires d'ouvriers non-qualifiés ou de gens de maison vont leur permettre d'accéder : Harlem à New York, le South Side à Chicago, Watts à Los Angeles. Certains parviendront à prendre l'ascenseur social pour constituer une classe de salariés de laquelle émergera une middle-class noire après la guerre, d'autres subiront de plein

fouet la crise économique des années 1930 avec son chômage chronique. Mais les choses ont changé avec la sortie de l'apartheid sudiste. Les premières émeutes raciales sont accompagnées par le développement de nouvelles formes de blues, plus urbaines, que l'Amérique va découvrir grâce à la croissance de l'industrie du disque et de la radio.

Le blues commence à s'urbaniser dans les théâtres nouvellement construits dans les grandes villes des États-Unis dès les années 1920, porté par les grandes dames du blues classique (Bessie Smith, Ma Rainey, Mamie Smith), héritières des minstrels et accompagnées par les grands musiciens de jazz de l'époque. À Chicago, dans les bars clandestins tenus par les parrains de la prohibition, les jazzmen de la Nouvelle Orléans et les pianistes de boogie-woogie proposent, quant à eux, leur nouvelle interprétation du blues. C'est à la fin des années 1930 que Chicago va devenir la capitale du blues avec l'arrivée de musiciens du Sud dans les studios et les clubs (Big Bill Broonzy, Tampa Red). Le grand centre urbain du Nord est prêt à accueillir la révolution électrique qui va transformer profondément le blues.

\*« backdoor man » : l'homme qui s'enfuit par la porte de derrière (back door) quand rentre le mari.



## HOBO BLUES

John Lee Hooker (1965)

*When I first thought to hobo, hobo, Lord  
I took a freight train to be my friend, oh Lord !  
You know I hobo'd, hobo'd, hobo'd, hobo'd,  
hobo'd a long, long way from home, oh Lord !*

*Yes, my mother followed me that mornin', me that mornin', boy  
She followed me down to the yard, oh yeah  
She said, "My son he's gone, he's gone, he's gone  
Yes, he's gone in a poor some wear, oh yeah"*

*Yes, I left my dear old mother, dear old mother,  
I left my honor, need a crime, oh Lord  
Take care of my child,  
Take care, take care of my child*

## SWEET HOME CHICAGO

Robert Johnson (1936)

*Oh, baby don't you want to go  
Oh, baby don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago*

*Oh, baby don't you want to go  
Oh, baby don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago*

*Now one and one is two  
Two and two is four  
I'm heavy loaded baby  
I'm booked I've got to go*

*Crying, baby  
Honey don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago*

*Now two and two is four  
Four and two is six  
You going to keep on monkeying around here friend boy  
you gonna get your business all in a trick*

*But I'm crying, baby  
Honey don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago*

*Now six and two is eight  
Eight and two is ten  
Friend boy she trick you one time  
She sure gonna do it again*

*Crying hey, hey,  
Baby don't you want to go  
Back to the land of California  
To my sweet home Chicago*



DR



DR

## BACK DOOR FRIEND

Written & performed by Sam Lightnin' Hopkins (1965)

*What you gonna do with a woman, yeah, when she got a back do' friend ?*

*What are you gonna do with a woman, yes, when she got a back do' friend ?*

*She just prayin' for you to move out, so her back do' friend can move in.*

*Yes, it's hard to love a woman, yes, you know she got a back do' friend,*

*Yes, it's hard to love a woman, oh Lord, yes, you know she got a back do' friend.*

*Yes, when she prayin' for you to move out, so her back do' friend can move in.*

*Yeah, you know I bought that woman a diamond ring, I thought that she would change.*

*I went home one morn' and I caught her doin', whoa, that same old thing.*

*Now what you gonna do with a mad woman, oh, when she got a back do' friend,*

*When she prayin' all the time for you to move out, so her back do' friend, he can move in.*

## TROUBLE IN MIND

Snooks Eaglin (1959)

*Trouble in mind, I'm blue,  
But I won't be blue always.  
Yes, the sun gonna shine,  
In my back door someday*

*I'm gonna lay, lay my head,  
On lonesome railroad line.  
I'm gonna let the TP train  
Ease my worried mind.*

## BOOGIE WOOGIE STOMP

Albert Ammons (1939)

Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection,  
[reproduction number, e.g., LC-USF34-9058-C]



DR

# BLUES ÉLECTRIQUE ET RHYTHM & BLUES

## #6

L'invention de la guitare électrique va changer radicalement la face du blues dans le Chicago des années 1940 où des musiciens du Sud ont élu domicile, transposant le blues rugueux du delta en une musique jouée avec une instrumentation que l'on connaît encore aujourd'hui dans les groupes de rock. Dans le même temps, un blues complètement débarrassé de sa composante sombre émerge dans les villes pour répondre aux besoins de divertissement des nouvelles classes ouvrières noires et leur faire oublier le passé rural sudiste : le rhythm and blues.

Inventée dans les années 1930, la guitare électrique va permettre aux chanteurs de blues de se faire accompagner par un ensemble composé d'une guitare et/ou d'un piano, d'une basse (d'abord contrebasse puis basse électrique à partir des années 1950), d'une batterie et éventuellement d'autres instruments solistes (harmonica notamment). C'est dans le ghetto du South Side que va naître ce blues « moderne » entre les mains de musiciens nés dans le Sud (Muddy Waters, SB Williamson 2...) et attirés par des producteurs visionnaires (Mayo Williams, Lester Melrose puis les frères Chess). D'autres grandes villes accueilleront des figures majeures du blues moderne : BB King à Memphis, John Lee Hooker à Detroit, T-Bone Walker à Los Angeles, Lightnin' Hopkins à Houston, sans oublier La Nouvelle Orléans (Professor Longhair, Slim Harpo) ni le Zydeco louisianais, seul style de blues où domine l'accordéon (Clifton Chenier). Mais Chicago concentre à cette époque une telle proportion de figures majeures du blues moderne que l'on parlera de « Chicago Blues » pour définir le blues électrique qui y naît pendant la guerre et évolue encore lorsqu'apparaît la jeune génération du West Side dans les années 1950 (Buddy Guy, Freddie King, Luther Allison).

Dans le même temps, l'arrivée du be-bop, de sa complexité musicale, de sa volonté de reconnaissance en tant qu'art à part entière, va éloigner le jazz de sa fonction essentielle, la danse, et de son assise populaire. Pourtant, les besoins en divertissement des populations noires des centres urbains augmentent parallèlement à l'accroissement de leurs moyens financiers. La promulgation par le Président Roosevelt, en 1941 (Pearl Harbor oblige), de l'Executive Order 8802, interdisant toute discrimination dans l'industrie de l'armement et les services de la défense, crée des millions d'emplois

pour les afro-américains et amplifie les migrations vers les villes : entre 1940 et 1945, la population noire de Los Angeles (chantiers navals) va doubler.

Ces populations vont vibrer au son du rhythm and blues, mélange de jazz swing, de boogie-woogie et de blues. Ce nouveau style, bien qu'ancré dans les structures musicales rythmiques et harmoniques du blues se veut résolument autre et débarrassé de toute référence à ses origines rurales et aux symboles douloureux associés. Ce sera donc un style dansant, tonique, plein d'humour qui bénéficiera de la reprise fulgurante des ventes de disques à partir de 1945, porté par une myriade de petits labels discographiques indépendants (aux mains de Blancs pour la plupart) dont certains (Savoy, Vee Jay, Mercury, Atlantic) se tailleront un nom dans l'histoire de la pop américaine. Blues shouters de Kansas City (Jimmy Rushing, Big Joe Turner), saxophonistes hurleurs (Illinois Jacquet, Arnett Cobb), walkyries noires (Big Mama Thornton, Etta James), big bands aux sections survoltées (Lionel Hampton, Lucky Millinder), petites formations à l'efficacité redoutable (Louis Jordan, Bill Doggett) seront les figures de proue de cette nouvelle musique qui prendra le nom de « rhythm and blues » en 1949, lorsque le magazine musical Billboard substitua ce terme à celui de « race music » qui était jusqu'alors utilisé pour parler de la musique des Noirs. La création des premières radios noires à partir des années 1940, avec leurs disc-jockeys bateleurs, n'est pas étrangère à ce succès ni à la pénétration des musiques noires auprès des Blancs. Ce n'est certainement pas un hasard si le rock'n'roll naît au milieu des années 1950 dans les studios de Memphis des amours illicites de ce rhythm and blues et de la country music (musique des « Pauvres Blancs » du sud).



## ROLLIN' STONE

Muddy Waters (1950)

*Well, I wish I was a catfish,  
Swimmin in a deep, blue sea.  
I'll have all you good lookin women  
Fishin, fishin after me,  
Fishin after me, fishin after me.  
Oh 'nough, sure 'nough, I would,  
Oh 'nough.*

*I went to my baby's house  
And I sit down on her steps.  
She said, "Come on in now, Muddy,  
You know, my husband just now left.  
My husband just now left.  
Sure 'nough, he does,  
Oh 'nough, sure 'nough, he does.*

*Well, my mother told my father,  
Just before hmmm, I was born :  
« You got a boy child comin,  
He gonna be a rollin stone,  
He gonna be a rollin stone,  
He gonna be a rollin stone,  
Oh 'nough, sure 'nough, he goes.  
Oh yeah ».*

*Well, I feel, yes I feel,  
Feel that a low down time ain't long.  
I'm gonna catch the first thing smokin,  
back, back down the road I'm goin',  
Back down the road I'm goin',  
Back down the road I'm goin'.  
Oh 'nough, Sure 'nough I'm going.*



DR

## HAVE YOU EVER LOVED A WOMAN

Freddy King (1960)

*Have you ever loved a woman  
So much you tremble in pain ?  
Have you ever loved a woman  
So much you tremble in pain ?  
And all the time you know  
She bears another man's name.*

*You just love that woman  
So much it's a shame and a sin.  
You just love that woman  
So much it's a shame and a sin.  
But all the time you know  
She belongs to your very best friend.*

*Have you ever loved a woman  
And you know you can't leave her alone ?  
Have you ever loved a woman  
And you know you can't leave her alone ?  
Something deep inside of you  
Won't let you wreck your best friend's home.*

## I'M GONNA MOVE TO THE OUTSKIRTS OF TOWN

Count Basie Orchestra with Jimmy Rushing (1942)

*I'm gonna move way out on the outskirts of town,  
I'm gonna move way out on the outskirts of town.  
I don't want nobody, uh-uh, always hangin' 'round.*

*I'm gonna tell you baby, we gonna move away from here.  
I don't want no iceman, I want get me a Frigidaire  
When we move, way out on the outskirts of town.  
I don't want nobody, uh-uh, always hangin' 'round.*

*It may seem funny honey, funny as can be,  
Well if we have any children, I want them all to look like me  
When we move, way out on the outskirts of town.  
I don't want nobody, uh-uh, always hangin' 'round.*

## CALDONIA

Louis Jordan (1942)

*Walkin with my baby she's got great big feet,  
She's long, lean, and lanky and aint had nothing to eat,  
But she's my baby and I love her just the same.  
Crazy bout that woman cause Caldonia is her name.*

*« Caldonia, Caldonia,  
What makes your big head so hard ? »*

*I love you, love you just the same.  
I'll always love you baby cause Caldonia is your name.*

*You know my mama told me to leave Caldonia alone.  
She said « Son, Caldonia's bad for your \*\*\*\*,  
Keep away from her. »  
But mama don't know how is love with Caldonia  
So I'm going down to Caldonia's house  
And ask her just one more time :*

*« Caldonia, Caldonia,  
What makes your big head so hard ? »*

Écoute et compléments pédagogiques  
sur [www.itineraires-blues.com](http://www.itineraires-blues.com)



DR

# LE BLUES, AU COEUR DES MUSIQUES ACTUELLES #7

Après la guerre, les Noirs d'Amérique prennent de plus en plus conscience qu'ils sont des citoyens à part entière de leur pays. Ils vont se mettre à revendiquer l'égalité raciale : le Mouvement pour les droits civiques, emmené par la figure charismatique de Martin Luther King, sera accompagné d'une perte de prestige du blues, parole de l'homme seul, à la merci de son destin. Il ne résistera pas face aux aspirations nouvelles qui vont, avec la musique soul, inventer la bande-son de la lutte pour l'intégration. Renvoyé au patrimoine par sa propre communauté d'origine, le blues deviendra universel et nourrira toutes les musiques populaires qui émergeront à partir des années 1960.

Pendant la seconde guerre mondiale, les Noirs d'Amérique ont versé leur sang pour leur pays et la démocratie et, surtout, ils ont voyagé avec les forces armées dans des contrées où la ségrégation n'existe pas. Décidés à revendiquer une juste place au sein de l'Amérique, ils vont, à travers le Civil Rights Movement, faire abolir les lois Jim Crow en 1964. Entré dans l'histoire à travers Rosa Parks refusant, en 1955, de céder sa place à un Blanc dans un bus à Montgomery et déclenchant un gigantesque boycott des transports en commun, ou Martin Luther King scandant « I have a dream » en 1963 devant la Maison Blanche, émaillé d'émeutes et de drames, porteur d'un immense espoir d'intégration et de réussite sociale, cette lame de fond va entraîner l'abandon du blues et du passé douloureux et se tourner vers le gospel, musique de la communauté rassemblée vers un objet unique. Ainsi va émerger la nouvelle musique populaire noire américaine, la « soul », qui sera le fait d'une nouvelle génération d'artistes pénétrés de pratiques religieuses dans leur environnement familial (Aretha Franklin, Marvin Gaye, Wilson Pickett, Ray Charles, Sam Cooke, James Brown, etc.). La « musique de l'âme » se déclinera en « funk » à partir de la fin des années 1960 et alimentera les débuts du hip-hop au milieu des années 1970.

Les monstres sacrés du blues (BB King, J.L. Hooker, Lightnin' Hopkins, Buddy Guy...) continueront à se produire, surtout hors de États-Unis, invités par des Européens fascinés par leur musique,

mais peu de nouveaux artistes noirs émergeront à partir des années 1960 (hormis Jimi Hendrix qui transcendera le blues dans la nouvelle culture du rock psychédélique). La relève viendra des Blancs, américains pour certains (Johnny Winter, Stevie Ray Vaughan, Canned Heat), mais surtout anglais qui, autour du pub d'Alexis Korner à Londres, vont donner naissance à une nouvelle génération rock : Mick Jagger, Keith Richards, Eric Clapton, John Mayall, Jimmy Page et bien d'autres. Ce « British Blues Boom » donnera naissance à une pléiade de groupes planétaires (The Rolling Stones, The Yardbirds, Them...) dont certains (Cream, Led Zeppelin) donneront naissance à la nébuleuse hard-rock, première marche vers les musiques extrêmes regroupées aujourd'hui sous l'étiquette « rock metal ».

Aujourd'hui, le blues est toujours présent dans les sources d'inspiration d'artistes majeurs du rock (White Stripes, Black Keys...), et des films de réalisateurs consacrés (Martin Scorsese, Clint Eastwood, Wim Wenders) célèbrent son histoire et sa présence encore vivante dans notre culture. Curieuse destinée, donc, que celle du blues, né dans les champs de coton du Sud et qui a enfanté pratiquement tous les courants qu'on regroupe aujourd'hui sous le terme de « musiques actuelles », signant ainsi, à travers l'art et la culture, la revanche de l'esclave sur le maître.



## BABY PLEASE DON'T GO

Originale : Big Joe Williams (1935)

Reprise par : Them (1964)

## I CANT QUIT YOU BABY

Originale : Otis Rush (1956)

Reprise par : Led Zeppelin (1970)

## DEATH LETTER

Originale : Son House

Reprise par : The White Stripes (2000)

## TIGHTEN UP

The Black Keys (2010)

## LIKE A HOBO

Charlie Winston (2009)

Écoute et compléments pédagogiques  
sur [www.itineraires-blues.com](http://www.itineraires-blues.com)

