

Le blues et sa musique

Bernard Jolibert

► **To cite this version:**

Bernard Jolibert. Le blues et sa musique. Expressions, Institut universitaire de formation des maîtres (IUFM) Réunion, 2002, Dossier spécial "Dixième anniversaire" : dix ans d'enseignement, pp.171-187. hal-02406312

HAL Id: hal-02406312

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02406312>

Submitted on 13 Dec 2019

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

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

LE *BLUES* ET SA MUSIQUE

Bernard JOLIBERT

IUFM de la Réunion

Résumé. – Le *blues*, comme forme musicale originale qui prend naissance aux États-Unis durant la seconde moitié du XIX^e siècle est l'objet de multiples discussions. Trouve-t-il son origine dans le métayage qui remplace l'esclavage dans le Sud profond ? Est-il une réaction au racisme, une affirmation du particularisme noir ? Si la discussion socio-historique reste ouverte, musicalement il est certain qu'il constitue une des sources essentielles du jazz. Pris entre violence et fatalisme, entre désespoir et ironie, entre pudeur et trivialité, il invite l'auditeur à partager une expérience singulière dont il brode les circonstances sur ses douze mesures basiques. Le temps ne fera qu'en enrichir les harmoniques et en multiplier les inventions.

Abstract. – The blues, an original form of music, born in USA during the second half of the XIXth century, is being deeply questioned. Does it come from the « sharecropping », system which replaced slavery in the deep South ? Is it a reaction against racism, a statement of the black culture ? Concerning music, it is surely one of the main sources of jazz. Between violence and fatality, between despair and irony, modesty and rudeness, it invites the public to share an original experience through a twelve-bar piece. Time has improved its harmonics and increased the prose of its melodies.

Chacun s'accorde à reconnaître que le terme *blues*, par lequel on désigne le principal courant musical américain qui se trouve à la source du jazz, est d'origine incertaine. Toujours employé au pluriel, il s'enracine dans l'adjectif singulier *blue*, attesté dès le seizième siècle pour désigner une tonalité sentimentale durable dominée par l'abandon cafardeux. Contrairement à *sad* qui renvoie à une tristesse précise, reliée à une cause identifiable, *blue* désigne une mélancolie vague, une déprime générale dont l'objet est flou et contre laquelle tout effort de volonté reste vain. Le jeu vocal ou instrumental du *bluesman* (ou *blues singer*) va tenter de cerner la forme, d'en désigner une source possible, d'en préciser les contours, pour, à la fin, rendre musical, et par suite supportable, ce sentiment d'impuissance lié au cafard. Cette acception première reste la plus souvent citée par les historiens ainsi que par les musiciens eux-mêmes lorsqu'on prend la peine de les interroger sur le sens du mot (Levet, 1992). Mais cela n'éclaire en rien les raisons de l'apparition de ce style musical singulier durant la seconde moitié

du dix-neuvième siècle, ni son extension au vingtième siècle, non plus que son succès mondial.

Souffrir

Si on se place du point de vue social, indissociable du point de vue géographique et économique, le *blues* recouvre un genre musical qui prend naissance dans la région du Delta aux États-Unis. Samuel Charters (1963) en limite même la zone native à l'étendue fertile bordée par les rivières Yozoo, Sunflower et Tallahatchie, région qui draine dès 1900 une partie du prolétariat rural du Sud. Là, petits Noirs et petits Blancs vivent une période de rude concurrence pour des revenus aléatoires. Sévit en effet dans le monde agricole un système d'exploitation sévère qui a succédé à l'esclavage : le modèle du *share-cropping*, sorte de métayage drastique où le propriétaire de la terre fournit les champs, la maison, l'équipement agricole ; le métayer (*share-cropper*) offre, de son côté, le travail et paye comme loyer une importante partie de la récolte. Autant dire que le système nouveau fait des travailleurs noirs libérés de l'esclavage officiel et des petits blancs pauvres les nouveaux « esclaves » des propriétaires agricoles.

Si la population blanche est sévèrement exploitée, les Noirs restent les plus touchés. Violence, racisme ouvert en milieu de ségrégation conduiront rapidement à un exode massif vers les grandes villes du Nord. Dès 1930, le Mississippi commence à perdre en grande partie sa population masculine. Stéphane Kœchlin (2000) ne s'y trompe pas. Dans son panorama historique, il fait partir le *blues* du Sud agricole profond : W. C. Handy, auteur possible de *Memphis blues* et de *Saint-Louis blues* est originaire d'Alabama ; Mac Rainey passe sa vie à parcourir le Georgie avec diverses troupes de *minstrels*. « Alberta Hunter (née en 1895) monte sur les planches du Mississippi à l'âge de douze ans, Ida Cox et Bertha « Chippie » Hill à quatorze. Victoria Spivey commence toute petite fille à danser dans le *saloon* de Houston et y chante jusqu'à sa mort. Ceux qui ont vu le *Kid de Cincinnati* (1965) avec Steeve Mc Queen s'en souviennent » (Kœchlin 2000, p. 12). Bessie Smith naît à Chattanooga (Tennessee) et trouve une mort absurde dans l'univers sudiste de la ségrégation la plus aveugle et la plus cruelle.

De cette origine rurale féroce, et en dépit des tribulations vers Chicago, sans aucun doute, le moyen d'affirmer le particularisme d'un groupe social exclu et à la fois un instrument pour ce groupe de prendre conscience de lui-même à travers sa musique. En ce sens, il aide, au départ, la communauté noire à résister à l'idéologie dominante. Faut-il pour autant le réduire à ce

rôle social ? S'il n'était que cela, il n'aurait peut-être pas franchi les barrières de l'époque, du contexte et du groupe social qui l'ont vu naître.

Avant tout, la force du *blues* réside peut-être dans le fait que, chantant une catharsis individuelle, il invite à partager une expérience originale face au désespoir d'une existence sans issue. Il raconte la misère sociale, certes, mais aussi l'abandon amoureux, l'errance, la fuite, y compris la fuite dans l'alcool et la drogue. L'expérience singulière de l'exclusion devient vite générale et chacun trouve motif à s'y reconnaître aisément. En chantant sa propre tristesse, le *bluesman* finit par dépeindre le malaise universel devant le simple fait d'être là et de s'y sentir de trop.

D'où ce double trait du *blues* : l'envie d'ailleurs qui constitue une thématique constante : l'errance, le départ vers des lieux où la vie sera peut-être meilleure, sans trop y croire cependant et le caractère strictement individuel mais transposable de l'aventure contée par le chanteur.

Partir

Les énumérations sont toujours fastidieuses. Pourtant, il est ici utile de citer quelques titres de morceaux qui traitent du voyage comme évasion par les routes et les voies ferrées vers des ailleurs improbables. Jamais dans aucun autre genre musical les *highways* (axes Nord-Sud aux numéros impairs) et les *routes* (paires, qui vont d'Est en Ouest) n'ont été aussi chantées que dans le *blues*.

On peut citer entre les plus célèbres : *Highway 41* (Muddy Waters, 1972), *Highway 45* (Big Joe Williams, 1962), *Highway 51* (Tommy Mac Cleannan, 1940) *Highway 59* (Roy Hawkins, 1952), *Highway 61* (Jack Kelly, 1933), *Highway 75* (Lightnin' Hopkins, 1954 et Lowel Fulson, 1947), *Route 66* (Chuck Berry, 1961), *Route 90* (Clarence Garlow, 1957), etc. La liste est interminable ; il faut dire qu'elle est souvent la reprise de vieilles thématiques orales répétées à l'infini.

Pour les lignes de chemin de fer, les enregistrements sont encore plus nombreux. La ligne Chicago-Kansas fait l'objet du *C&A blues* de Peete Wheatstrow (1934). Cette ligne mythique portait en elle tous les espoirs des pauvres du Sud qui ne faisaient en fait que passer de l'esclavage à l'exploitation ouvrière des grandes métropoles industrielles du Nord. Blind Joe Amos chante *C&O blues* (1927) qui désigne la ligne Cincinnati-Richmond, tout aussi célèbre que la première. Charles Taylor rythme la Central Pacific dans son *CP Railroad blues* (1931). On peut écouter aussi Pink Anderson (*CC&O blues*, 1923), Willie Brown (*M&O blues*, 1930), Tamper

Red (*I.C road*, 1930) qui chante l'*Illinois Center* qui reliait la Nouvelle Orléans à Chicago.

Mais, comme le souligne Jean-Paul Levet (1992), ce thème de la fuite, qui va déplacer cette forme musicale des zones rurales vers Chicago et d'autres centres urbains n'est pas spécifique au *blues*. En réalité, il s'y ajoute une manière singulière de l'exprimer qui rompt avec la tentation exotique des grands espaces ou de la découverte curieuse d'autres civilisations.

Le malaise nomade qu'il exprime reste toujours singulier et personnel. C'est sans doute son caractère individuel et solitaire qui montre le mieux la forme expressive qu'il développe. Un *blues* expose toujours une brève aventure vécue où l'expérience intime du chanteur est essentielle. Il y a donc, au départ du moins, prééminence des paroles sur la musique, cette dernière se contentant de ponctuer les phrases, de répondre ou de souligner les effets désirés. En ce sens, le *blues* s'oppose aussi bien au *rock'n roll* qu'à la *pop music* où les priorités sont inversées. Ce n'est qu'avec le temps, le progrès des musiciens virtuoses et les exigences commerciales, que le blues instrumental pourra s'épanouir pour imprégner le jazz.

Certains signes permettent d'appréhender sans ambiguïté l'importance de cette oralité première. Les textes sont truffés de commentaires qui s'adressent à un auditoire réel. Le chanteur, après une introduction qui sert d'accroche par laquelle il annonce au public ce qu'il va interpréter, remplit son récit d'incises, d'allusions, d'interjections et de digressions personnelles. Quant aux interventions du public, loin de constituer une gêne, elles servent, comme on va le voir, de relance au chanteur.

Chanter

Le blues se chante, à de rares exceptions près, à la première personne du singulier. Suivant le corpus analysé par Michael Taft (1984), cette première personne, au sens grammatical, apparaît avec une occurrence de 5,7 %, ce qui fait de « *I* » le mot le plus utilisé. Vient en second, avec 3,6 %, « *you* ». Si on comptabilise les termes marquant la première personne (« *I, me, my, mine* ») on arrive à 10,3 %.

Pourtant, il ne faudrait pas naïvement en déduire que le chanteur parle de lui-même en tant qu'expérience idiosyncrasique, isolée et unique. Tout au contraire, l'emploi du « je » invite l'auditeur à participer à une expérience faite pour neutraliser la solitude. Il instaure en fait une communication affective directe entre le chanteur et l'auditeur qui se reconnaît dans le récit qu'on lui propose : « Ce que je vis, toi aussi tu le vis », semble dire le *bluesman* ; « Cette aventure que je raconte en mon nom, c'est la tienne ».

Autrement dit, l'emploi de la première personne indique que la voix du chanteur n'est pas seulement l'expression du sujet anonyme fermé sur lui-même ; c'est bien d'une expérience concrète qu'il s'agit, c'est un vécu réel, mais un vécu qu'il faut partager pendant les quelques minutes que dure le morceau.

Au-delà des techniques plus ou moins subtiles visant à capter l'attention de l'auditoire, la stimuler, au-delà des procédés artificiels destinés à obtenir une participation dans l'échange, l'emploi du « je » crée donc une réelle complicité, créant une forte connivence entre le chanteur et ceux qui l'écoutent.

D'ailleurs, ces derniers se contentent-ils d'écouter ? Suivant la tradition, le public se doit d'intervenir ; il interrompt, apostrophe, se moque, encourage, approuve, relance le chanteur lorsque celui-ci montre des signes de fatigue ou de défaillance.

De plus, à l'image de ce qui se passe dans d'autres arts populaires (tels le *flamenco*), en dépit de l'emploi de la première personne du singulier, le conteur ne se sent pas auteur original. Il brode sa propre histoire à partir d'un fonds thématique collectif et n'improvise que sur cette base attendue des auditeurs. Personnalisant son récit, il se réapproprie un thème commun. Enfin, il adapte son histoire à tel ou tel auditoire, à telle ou telle situation, en modifiant sans cesse le contenu :

« *So, I made a song. Well, I did not make it, somebody else made it and I liked it, so I wrote it. I'll play it my way...* » (« J'ai composé ce morceau. Non ! Je ne l'ai pas composé. Un autre l'a fait ; je l'ai aimé et je l'ai écrit. Je vais l'interpréter à ma façon... »).

Speckled Red, introduction parlée à
Baby won't you please come home, 1960.

Cette prééminence du texte sur la musique apparaît encore dans la forme d'écriture qu'on pourrait qualifier d'écriture en écho, présente dans toute tradition orale ainsi que dans le théâtre improvisé. Il s'agit d'un phénomène de reprise qui permet le soutien mnémotechnique et la relance verbale. Le plus souvent, il faut répéter les premiers vers qui reviennent alors comme un refrain ou, mieux encore, ouvrir un vers nouveau par un des derniers mots du vers précédent :

« *I'm tryin' to tell you people
Tell you just how I feel,
I feel so bad, yes so bad
My baby gave me a dirty deal.* »
(« J'essaie de vous dire,
Vous dire ce que j'éprouve
Ce que j'éprouve est si triste, si triste :

Ma mère m'a joué un sale tour »).
 Little Milton, *Feel so bad*, 1966.

Cette redondance stylistique permet à l'auditoire d'intervenir dans le récit par ses propres remarques.

Bien d'autres traits qui soulignent l'oralité du *blues* dans sa forme première méritent d'être soulignés. Sa versification primitive s'éloigne de la tradition des ballades populaires. Elle pourrait s'écrire sur trois lignes au lieu de quatre. La narration du *blues* la plus courante, la plus traditionnelle aussi, se déroule le plus souvent sur un canevas fixe. Comme le rappelle Sébastien Danchin (2001), le premier vers (A) pose une question ou décrit une situation qui se voit explicitée par la deuxième ligne (A). La conclusion vient au troisième vers (B) avec, parfois, en appui, une assonance plus marquée. Avec le temps, le blues revient souvent au quatrain de la ballade traditionnelle.

Les biographes des chanteurs indiquent que son apprentissage ne passe pas par des écoles ou des conservatoires ; il se fait directement au contact de pairs, dans l'entourage familial où dominent le bouche à oreille et la transmission directe (Kœchlin, 2000). Bien des élisions qui rendent le texte difficilement compréhensible hors de son contexte confirment cette origine ; de même, les brouillages satiriques permettent de contourner le puritanisme ou la violence de la dénonciation des injustices sociales et raciales. Du premier cas, on peut prendre pour exemple le célèbre morceau de Memphis Slim, intitulé *If you see kay* (1960) qui n'est que la transcription phonétique à peine dissimulée de l'impératif « F.U.C.K ! ». Pour le second, on peut citer le chant d'errance de John Lee Hooker :

« *When I first start hoboin'*
I took a freigh train to be my friend
You know hobo, then hobo
Long way from home. »
 (« Quand j'ai commencé à vagabonder
 Le train est devenu mon ami
 Tu sais mec : vagabonder, tailler la route,
 Toujours plus loin de chez soi ! »)
Hobo blues (1949).

Quand le racisme se fait plus nuancé, il n'est que plus féroce encore ; le *Evil woman blues* de Texas Alexander (1927) raconte :

« *Brownskin women are evil*
Black women are evil too
I'm gonna get myself a yeller gal
See what she will do. »
 (« Les métisses sont comme le diable
 Les noires ne valent pas mieux

Je vais en prendre une plus claire
 Pour voir ce que ça va donner »).

Force est de constater aujourd'hui un affaiblissement de la tradition orale directe. Le marché du « compact » tient lieu de maître ; pour des motifs de succès commercial, de contraintes d'enregistrement, et de conformisme moral ces thèmes sont plus généraux et plus lisses. Le rôle du compositeur s'est affirmé pour des raisons financières, tout comme l'importance accordée à l'enregistrement musical, au spectacle, au vedettariat. Tous ces phénomènes ont progressivement marqué l'atténuation de la parole au profit de la musique. Outre les soli en réponse dans les morceaux vocaux, un pianiste comme Memphis Slim peut développer pour le clavier des pièces entièrement instrumentales comme, par exemple, le célèbre *Late afternoon blues* (Chatman) dans l'enregistrement de janvier 1960 à New-York où, pendant quatre minutes et demie, le musicien improvise une véritable leçon sans prononcer un mot.

Surtout, peut-être, le changement d'audience, de milieu, la professionnalisation des interprètes rendent-ils inéluctable le progrès de la virtuosité instrumentale et vocale ?

Danser

Pour ce qui touche au style musical, le *blues* est l'objet de discussions interminables. Si chacun s'accorde à reconnaître, comme on vient de le voir, qu'il est lié à un fort sentiment d'impuissance devant un cafard envahissant et tenace auquel il fait réponse, il ne faudrait pas en déduire que sa musique est forcément lente et condamnée au mode mineur, traditionnellement associé à la tristesse. Face au désespoir, on peut geindre et pleurer certes, mais aussi gesticuler, hurler, danser ; ce qui explique la multiplicité des formes musicales possibles auxquelles on le rattache.

Pour certains, le *blues* trouverait son origine dans l'historique *jump-up*, musique à danser à la fois rapide de tempo et au rythme accentué. Il existait aussi parallèlement, au début du XX^e siècle, une danse spéciale, le *reel*, au rythme marqué, peut-être d'origine irlandaise, très en vogue dans les milieux populaires. À ces danses, sont très tôt associés ce qu'on appelait des *over and over*, sortes de chants à commentaire social, qui se présentaient sous forme de strophes enchaînées à l'infini, d'où leur nom (Robert Spinger, 1983).

Sans remonter si haut, d'aucuns voient dans les *blues* naissants, le prolongement direct des *field hollers* (ou *hollers*), par lesquels les travailleurs agri-

coles à la fois rythmaient les gestes pénibles des travaux des champs et communiquaient au travers de grands espaces.

À moins que les simples *work songs*, apparents dans la structure même du *blues*, ne soient plus présents encore, il ne faut pas oublier l'influence possible des *street hollers*, marchants ambulants qui parcouraient le Sud et « chantaient » leurs produits. À cette époque, les *blues* lents portaient un nom particulier ; on les désignait par le terme *ditties*, le terme *blues* n'étant employé qu'à partir du début du vingtième siècle.

Bien d'autres sources musicales possibles ont été évoquées par les ethnomusicologues, jusques et y compris des plus curieuses. S'appuyant sur l'existence commune de la gamme pentatonique, sur laquelle nous allons revenir, qui existe au Japon, en Chine comme dans le Finistère, on a tenté de rattacher le *blues* à l'Extrême-Orient ou aux Celtes. D'autres encore y deviennent des influences indiennes (cherokees). Difficile d'y voir clair dans cette remontée vers des ethno-racines aussi hypothétiques que passionnées ; au point que Gérard Herzhaft (1999, p. 11) parle, non sans témérité, de « création spontanée du peuple négro-américain ».

Le mieux, devant ce déferlement d'hypothèses équivoques, consiste alors peut-être à rechercher les caractéristiques du *blues* d'un strict point de vue musical et d'abandonner aux idéologues la recherche interminable des origines.

Jouer

Le *blues* possède, comme bien d'autres musiques populaires, une forme en *call and response* insistant sur le dialogue entre voix, voix et instruments ou, avec le temps, entre les instruments entre eux. Le plus souvent la phrase est chantée sur deux mesures puis suivie de son commentaire musical de même durée. L'instrument prolonge la voix humaine plus qu'il ne l'accompagne véritablement.

Surtout, un des traits les plus caractéristiques réside dans la présence de ce qu'on appelle les notes bleues (*blue notes*) qui consistent dans l'altération du troisième et du septième degré de la gamme traditionnelle. Cette altération, que l'on traduit par un bémol (mi bémol et si bémol en ut), est en réalité plus proche d'une oscillation entre la note naturelle et la note altérée. Pour certains, l'altération du dernier degré suffit à donner une couleur propre à un morceau ; pour d'autres, le troisième degré est impérativement exigé ; pour d'autres encore, le cinquième degré se doit d'être infléchi à son tour. Jacques

B. Hess (1989) voit dans cette dernière exigence un renforcement de l'ambiguïté morale et peut-être un trait caractéristique du futur *bebop*.

Au-delà de ces querelles, l'essentiel est peut-être de souligner les intervalles possibles de la gamme-blues, en do par exemple (do, mi bémol, fa, fa dièse, sol, si bémol, do), sans oublier que dans la gamme pentatonique d'origine, l'altération du cinquième degré peut suffire à caractériser le blues (Gérard Herzhaft, 1981) : do, mi, sol, si bémol, do.

L'origine de cette inflexion est discutée avec une passion non dénuée de chauvinisme ethnocentrique parfois. Ernest Borneman (1946) en expliquait la présence par le fait qu'il existe en Afrique des gammes pentatoniques dominantes présentant des écarts proches de celle du *blues*. Les premiers Africains déportés en esclavage auraient eu du mal à s'habituer à la gamme dite occidentale et auraient eu tendance à altérer les degrés qui leur étaient peu familiers.

Cette hypothèse, invérifiable, a été âprement discutée. Les ethnomusicologues contemporains ont découvert que les échelles africaines de notes comportaient en fait des degrés non équidistants, incluant des tons, des demi-tons, mais aussi des intervalles qui sont légèrement inférieurs au ton entier et légèrement supérieurs au demi-ton, singulièrement entre les troisième et quatrième degrés et entre les septième et huitième degrés de notre gamme classique (Knabena Nketia, 1974).

Cette « oscillation » est rendue sensible lorsque le musicien joue avec un instrument diatonique, par exemple l'harmonica simple. Vu les limites chromatiques de l'instrument, il doit user de procédés subtils pour infléchir ou rehausser la note de base et obtenir ce qu'on appelle alors une *bending note* : incliner l'instrument, modifier le souffle, obstruer une partie des soufflets avec la langue, etc. À la guitare, il doit pousser la corde en tension pour monter la note légèrement, etc. On verra plus loin ces procédés que les musiciens ont systématisés.

Quoi qu'il en soit de l'origine de la nature de l'exécution exacte des « notes bleues », elles constituent une des caractéristiques de la couleur du *blues*, les altérations restant souvent très libres.

Improviser

Dans sa composition formelle, le *blues* présente une organisation originale supplémentaire. Si on excepte quelques morceaux à huit ou à seize mesures, la forme élémentaire du *blues* est une structure musicale qui comporte douze mesures s'organisant autour de trois accords essentiels (tonique, dominante,

sous-dominante). Cette forme a pris corps au début du vingtième siècle et semble aujourd'hui avoir force de règle jusque dans le jazz le plus savant. Selon J.-P. Levet (1992), plus de la moitié du répertoire jazz repose sur cette grille harmonique de douze mesures plus ou moins enrichie dans ses accords constitutifs : les exemples vont du célèbre *West End blues* de Louis Armstrong aux productions récentes libres en passant par *Koko* de Duke Ellington et *Parker's mood* de Charlie Parker.

Comme le chantait non sans humour Jimmy Jonhson, jouant sur le double sens de *bar* (comptoir et mesure) en anglais :

« *I've got the twelve bar blues*
I've been to ten or twelve bars to night'
I've guessed I've lost the count
But I know, I'm mighty tight. »
 (« J'ai suivi les douze mesure du *blues* cette nuit
 Dix ou douze, allez savoir !
 J'ai oublié le compte exact
 Je suis certain d'être raide fini ! »)
The Twelve bar blues (1979).

L'enrichissement harmonique dans les accords apparaît clairement si on suit la progression de ces douze mesures. En commençant par la progression la plus simple, on pourrait dire basique, on obtient en fa :

[Fa 7] Fa 7| Fa 7| Fa 7|| Si b7| Si b7| Fa 7| Fa 7|| Do 7| Do 7| Fa 7| Fa 7|
 [Fa 7] Si b7| Fa 7| Fa 7|| Si b7| Si b7| Fa 7| Fa 7|| Sol | Do 7| Fa 7| Do 7|
 [Fa 7] Si b7| Fa 7| Do Fa 7|| Si b7| Si b7| Fa 7| La Ré 7|| Sol | Do 7| La Ré
 7| Sol Do 7) etc.

Les musiciens savants compliquent à souhait chaque mesure, chaque temps même, au point de rendre la structure méconnaissable sous la mélodie du morceau.

Dans ce déploiement de douze mesures, une autre caractéristique apparaît qui repose sur l'art du balancement rythmique, s'appuyant sur le contretemps au lieu d'insister sur le temps, comme dans la musique populaire traditionnelle. Le swing prend le contre-pied, au sens propre comme au sens figuré, des habitudes musicales, même lorsque la mélodie s'inspire de la tradition la mieux installée.

Sans aller jusqu'à y voir, avec les ethnomusicologues les plus radicaux, le mode d'expression d'une identité ethnique communautaire exprimant par là son refus de la norme culturelle blanche (Constant-Martin, 1991) à l'époque du Code noir, il reste indéniable que ce swing donne à la progression des accords et au déroulement harmonique de la phrase musicale son caractère original proprement jazzy. On peut en prendre pour exemple la version enre-

gistrée par Claude Bolling de *La Marseillaise*, peu propre, en apparence, à tout déplacement rythmique.

Construire

Pour ce qui touche à la manière d'utiliser les instruments de musique, de les transformer au besoin, voire d'en fabriquer d'originaux, le *blues* n'est pas en reste d'imagination. Comme exemples singuliers, on peut citer le *bull fiddle*, sorte de contrebasse artisanale construite avec un baquet, une boîte ou une barrique comme caisse de résonance et un manche à balai que le joueur incline à son gré, modifiant la tension de l'unique corde pour obtenir la note souhaitée (*Bull fiddle blues*, Johny Dodds, 1928). On désigne parfois cet instrument sous le terme de *garbage* ou *steam line bass*.

Un autre instrument original est constitué d'une feuille de papier glissée sur les dents d'un peigne sur lequel on module par le souffle, le chant ou les grognements, la mélodie souhaitée en imitation de divers instruments, tels la trompette. En fait, cet instrument est très ancien : dans la musique baroque, les Italiens parlent de *trombetta di cana* pour décrire un système constitué d'un peigne et de pelure d'oignon (d'où le nom de flûte à l'oignon).

Un goulot de bouteille (*bottleneck*) ou un cylindre de métal (*slide*) enfilé à l'annulaire, voire le dos d'un peigne ou un couteau servent à obtenir des effets de « glissando » sur la guitare qui, rappelons-le, n'est introduite dans le *blues* qu'au début du vingtième siècle. Peut-être cette technique provient-elle d'Hawaii, peut-être dérive-t-elle du *diddley bow* africain (fil de fer pincé sur lequel le chanteur fait glisser une bouteille pour s'accompagner) ? W. C. Handy, dans *Father of the blues*, signale cette manière d'accompagner dès le début du siècle dans le delta du Mississippi, la guitare pouvant être tenue de manière classique (Muddy Waters), posée à plat sur les genoux (Kokomo Arnold) ou encore jouée *fretless*, c'est-à-dire le manche dépossédé de ses frettes.

La planche à laver (*washboard* ou *rubboard*) recouverte de tôle permet au chanteur à la fois d'accompagner une mélodie et de soutenir le rythme en la frottant de ses doigts, munis de dés à coudre. L'effet est particulièrement expressif lorsque les instrumentistes jouent *talk*, c'est-à-dire en imitant avec leur instruments les inflexions de la voix humaine. Washboard Sam était le pseudonyme du *bluesman* Robert Brown dont parle Big Bill Broonzy comme d'un maître du genre, capable de varier à volonté sonorités et rythmes selon les morceaux (Broonzy, 1987).

Le *hand jive* est une technique qui permet d'user de son corps comme d'un instrument de percussion (joues, poitrines, sinus, cuisses comme caisses de résonance, etc.) ainsi qu'en témoigne le *Hand jive blues* de J. C. Burris (1928).

La batterie reste d'utilisation sommaire dans le *blues* ; elle se réduit au mieux à la grosse caisse, à la timbale charleston au pied et à la caisse claire. Il est à noter qu'il n'y a pas de place pour les soli de batterie. Une exception cependant : Fred Below dans *Off the wall* (1953). En revanche, on utilisera tous les objets à portée de mains : cuillères, couteaux, outils divers, etc.

Pour ce qui est de la manière d'utiliser les instruments plus classiques, le *blues* reste lieu d'une liberté intéressante. On a vu comment l'harmonica (*mouth harp* ou *french harp*) dénué de mécanique chromatique pouvait produire des notes altérées. Cet instrument est ainsi très riche de possibilités inventives : « Parfois nous avons la chance d'avoir un *french harp* sur lequel nous imitions le renard, les chiens ou les express lancés sur les rails » (W. C. Handy, 1970). Quand on sait que toutes les lignes de chemin de fer du Sud ont été chantées par les *bluesmen*, on devine l'exploitation possible de la richesse expressive d'un instrument réputé sommaire dans lequel Sonny Boy Williamson passera maître.

Surtout, afin de compenser l'absence d'altérations mécaniques, les instrumentistes ont vite appris à jouer *cross*, c'est-à-dire dans un autre ton que le reste des autres instruments, en général cinq demi-tons au-dessous de la tonalité normale.

Ainsi, si le guitariste joue en mi, l'harmonica jouera en la (soit la dominante de l'accord de mi), si le guitariste joue en ré, l'harmoniciste jouera sur un harmonica en sol, et ainsi de suite.

Un autre trait singulier, courant chez les vieux guitaristes, réside dans la manière d'accorder la guitare afin d'obtenir, à vide, un accord complet original. Ce pré-réglage tonal touche les tonalités les plus courantes du *blues*. L'accord de mi majeur ou de ré majeur est quelquefois appelé le *Sébastopol* comme le rappelle un morceau classique : *Taking in Sébastopol* (Gabriel Brown, 1935). On le désigne parfois sous le nom de *cross naturel*. L'accord de la majeur ou de sol majeur est souvent appelé : *spanish* (accord espagnol). Elmond James l'utilise fréquemment.

Récupérer

Outre son épanouissement dans le jazz où il s'enrichit en nombre de mesures, en complexité harmonique et en richesse mélodique, le *blues* a produit ce qu'il est convenu d'appeler le *rock n'roll* et le *rhythm and blues*.

Pour ce qui est du *rock n'roll*, sorte de *blues* hurleur qui accentue la rythmique au point d'en déplacer l'accent, l'allusion agressivement sexuelle du propos est explicite. Boris Vian proposait comme traduction l'expression à la fois forte et limpide de « braise et brande ». En l'espèce, les termes *rock* et *roll*, pris originellement dans les morceaux classiques du *blues*, font référence au coût de manière explicite :

« *You make me dizzy miss Lizzy*
The way you rock n'roll
You make me dizzy miss Lizzy
When you do the stroll. »
 (« Tu me rends fou miss Lizzy :
 C'est ta façon de balancer !
 Tu me rends fou miss Lizzy
 Quand tu te balances ! »)

Dizzy miss Lizzy, Larry Williams, 1958.

Au départ, avant de dégénérer dans le style ondulant de la pseudo révolte des petits bourgeois adolescents, ce style désigne les hurlements du *blues shouter*, véritable crieur de *blues*, au style agressif, à la voix puissante et aux paroles provocantes. Le style *rock* primitif favorise l'accentuation rythmique simplifiée à laquelle se joint un instrument hurleur (saxophone le plus souvent). Les paroles font référence sans retenue à des questions se situant au-dessous de la ceinture, jouant sans cesse sur le double sens des mots. (exemple, *stroll* : danser, faire le trottoir, forniquer).

À ces traits s'ajoute le jeu de scène des *honkers*, instrumentistes gambadant qui mêlent aux notes grognements et cris, traversent la scène à genoux, sautent dans le public, cherchant à provoquer l'émeute dans la salle. Chuck Berry a donné quelques concerts particulièrement savoureux dans le plus style *blues-rock* avec *Sweet little sixteen*.

Quelque peu assagi et mêlé au *rockabilly* (*Hillbilly*), sorte de blues des « pequenauds » montagnards des Appalaches (exemple : *Hillbilly Willie's blues* par Blind Willie, 1935), le style *rock* finit par accéder à la popularité sur la côte Est et se voit popularisé dans les années cinquante. Il est amusant de constater que ce style rugueux, agressif, souvent osé au-delà de la décence va se muer, à partir des années soixante, en *twist*, *madison*, *locomotion*, *hully gully*, *jerk* et autre *mashed potatoes* aux saveurs éventées.

Le *rhythm and blues* est plus ambigu. C'est le terme générique qui désigne les musiques qu'on appelait jusqu'aux alentours de 1945 *race musics*, c'est-à-dire les morceaux enregistrés par des Noirs pour des Noirs. Ce terme, au départ, n'indique rien quant au style musical proprement dit qui peut s'éloigner sensiblement du *blues*. Il veut seulement signifier : musique destinée aux « gens de couleur ». La *race music* semble trouver sa source économique dans un disque (*race record*) enregistré en 1920 par Mammie Smith pour son propre public. Cet enregistrement rencontre un si vif succès que l'industrie du disque perçoit immédiatement le potentiel que représente le marché de la clientèle noire aux États-Unis.

Vers la fin des années 1910, la radio, en pleine expansion, causait une redoutable concurrence aux disques. L'urgence du marché et la survie des firmes incitèrent la Columbia dès 1921, Blackswan en 1922, la Paramount la même année, Victor en 1923 avec sa collection « Bluebird » à s'intéresser à cette clientèle et à cibler sa nouvelle production sur ses goûts. Surtout, le succès tient au fait que ces disques furent distribués dans les drugstores et les salons de coiffure, et connurent immédiatement des ventes importantes.

Après la seconde guerre mondiale, le terme *race music* parut politiquement incorrect. Il risquait de causer un fiasco commercial. Les grandes compagnies de disques cherchèrent des équivalents moins racialement lisibles. MGM opta pour « Ebony », Decca créa sa collection « Sépia ». Finalement le public retient l'appellation plus musicale « Rythm and Blues », d'abord choisie par RCA-Victor, terme qui devint courant à partir des années quarante. Musicalement, il annonce alors une forme *blues*, solidement rythmée, aux paroles simples et agressives, aux rifs musicaux puissants.

D'autres dérivés du *blues* font leur apparition. Citons pour son originalité le *boogie-woogie*. Style pianistique directement issu du blues et qui remonte en fait au début du siècle sous le nom de *galveston* ou de *fast-western*, il se caractérise par la répétition inlassable du motif de basse à la main gauche qui fait se succéder croches pointés et double croches (on l'appelle parfois *eight to the bar*, huit par mesure). Il se joue sur la base des douze mesures du *blues* le plus classique. La main droite brode des variations sur la base harmonique et rythmique de la basse à la main gauche, qui tient lieu à la fois de contre-basse et de batterie.

Savoir si le nom *boogie-woogie*, dérive du sénégalais *boogie-diola* ou du « krio » du Sierra-Leone où danser se dit *bogi-bogi* ; savoir s'il vient du roi Dooji ou plus simplement du rythme inlassablement répété des boogies sur les rails des voies ferrées reste bien difficile. Ce qui est certain c'est qu'il reste une danse aux tensions érotiques souvent explicites :

« *You been sleepin' out of me all night* »

Doin'a lowdown boogie-woogie
Oh, baby, you got some lowdown dirty way. »

(« Tu as découché toute la nuit
 Roulant ton cul de tous côtés
 Ô chérie, tu files un mauvais coton ! »)

Good time lonesome blues, Robert Pete Williams, 1961.

Dans les années cinquante, apparaît le style *funky* qui mêle le blues à la musique d'église. À la fois sensuel et expressif, il défend fortement la valeur de l'identité noire. Sa montée en puissance correspond à l'affirmation du mouvement des droits civiques aux États-Unis. Leroy Jones (1969) rappelle que l'emploi premier du terme *funky* (puant) est à l'origine péjoratif. Il renvoie à la vieille idée raciste selon laquelle le Noir aurait une odeur particulière. Par l'affirmation d'un style musical original très carré, le négatif se renverse en positif et le style *funky* prend une valeur d'affirmation de soi.

Conclure

Pour terminer ce survol, il faut noter que le *blues* reste une source d'inspiration toujours aussi vivace pour le jazz sous toutes ses formes. Charlie Parker, dans *Blues for Alice* et dans *Chichi*, fait tourner la grille en fa classique à laquelle répond, en do, John Coltrane dans *Mister P.* C. Herbie Hancock compose un blues exceptionnel de seize mesures avec le célèbre *Watermelon man*. De *West end blues* par Louis Armstrong à *Alfer hours* par Sonny Rollins et Sonny Stitt, c'est toujours la trame musicale du *blues* qui sert de référence inspiratrice, de cadre et à la fois de point d'appui harmonique aux musiciens.

À force d'apparaître partout, il reste vrai que le terme *blues* peut correspondre aujourd'hui à de multiples significations. Au sens le plus affaibli, il n'est plus parfois que l'élément d'un titre (exemple : *Memphis blues*) qui n'a plus grand rapport avec la structure originelle du *blues*. Parfois, il est devenu une simple indication de vitesse : *bluesy* désigne un tempo lent qui s'oppose à *shuffle* ou *stomp*. Parfois encore, il renvoie à une technique pianistique. Le *rolling blues* invite l'interprète à « rouler » puissamment et régulièrement les basses à la main gauche sur les douze mesures, au lieu d'alterner comme dans le *stride*, technique percutante issue du *ragtime* : notes graves sur le temps fort, accords en médium sur les temps faibles, style où excellaient Fats Waller et Joe Turner. Plus simplement encore, *Blues* est le surnom d'un chanteur plus ou moins célèbre.

En deçà de cet affaiblissement dû à l'usage, il subsiste néanmoins dans l'esprit du *blues* cette idée de mise en chant et en musique d'un moment difficile de la condition sociale des Noirs américains à la suite de la libération de l'esclavage : terrible désillusion qui aboutit à la misère absolue des quartiers déshérités de Chicago, de Detroit, et d'ailleurs.

La force du *blues* est alors de parvenir à transfigurer ces douleurs et ces peines pour en élargir l'expression à l'échelle de l'humanité en général. Le racisme, le chômage, l'amour désespéré, l'abandon, l'exclusion, la drogue, l'injustice, l'exil, l'errance, etc. sont en fait de partout et de tous les temps. Ils font partie de la condition humaine. Le mérite du *blues* est peut-être d'en universaliser l'expression par l'humour, d'en transfigurer le côté insupportable par l'art et le traitement ironique de la fatalité. Ce qui explique peut-être son succès au-delà du contexte étroitement éthique et historique qui lui a donné naissance ; ce qui explique aussi sa survie aujourd'hui dans sa forme plus traditionnelle. On peut en prendre pour exemple Jimi Mamou, chanteur-guitariste de 65 ans, pour qui le *blues* reste à la fois une chronique sociale et un pamphlet politique fondé sur le double sens et la dérision. Maintenant la tradition de T. Bone Walker, de Chuck Berry ou de Big Mamma Thornton avec qui il joua, il a amorcé son succès avec un *blues* désopilant sur l'accession hésitante de Bush Jr. à la présidence des États-Unis. Ce côté chansonnier n'est plus le moindre plaisir du blues toujours vivant.

Repères bibliographiques

- BAP-RABELIN Philippe (1973), *Le Blues moderne depuis 1945*, Paris, Albin Michel.
- BORNEMAN Ernest (1946), *A Critic Look at Jazz*, New-York, OAK.
- BRONZY Big Bill (1987), *Big Bill Blues*, Paris, Ludd.
- CHARTERS Samuel (1963), *The Poetry of the Blues*, New-York, OAK.
- COHN Lawrence (1994), *Nothing but the Blues* (introduction de B. B. King), Abbeville Press.
- CONSTANT-MARTIN Denis (1991), *Filiation or Innovation ? Some Hypotheses to Overcome the Dilemma of Afro American Music's origins*, Black Music Research, vol. II, n° 1.
- DANCHIN Sébastien (2001), *Les Couleurs du blues*, Paris, Édition du Lateur.
- HANDY W. C. (1970), *Father of the Blues*, New-York, Collier.
- HERZAFT Gérard (1981), *Le Blues* (édit. Revue, 1999) Paris, PUF.
- HESS J. B. (1989), *Bebop*, Paris, Jazz Hot, L'Instant.
- LEROI Jones (1969), *Musique noire*, trad. fr., Paris, Buchet-Chastel.
- KNABENA NKETIA J. H. (1974), *The Music of Africa*, New-York, Garland.
- KÆCHLIN Stéphane (2000), *Le Blues*, Paris, Librio.

LEVET Jean-Paul (1992), *Talkin'that Talk (le langage du blues et du jazz)*, Paris, Hatier.

SPRINGER Robert (1983), *Histoire et fonctions sociales du blues de 1920 à nos jours*, thèse de doctorat, Université de Paris X, Paris, Parenthèses, 1999.

TAFT Michael (1984), *Blues Lyric Poetry : a Concordance*, New-York, Garland.

Sites Internet

[Blues Word] www.blues-word.com/

[The Blues Highway] www.theblueshighway.com/

Discographie

LEADBITTER Mike, PELLETIER P. et FANCOURT Les (1994), *Blues Records : 1943-1970*, Ris.

Collection

Charly BLUES Masterworks, 156-166 Ilderton Road, London SE15.INT.

Une adresse

Quai du blues (*Home of Real American Blues*), 17, boulevard Vital Bouhot, 92200 Neuilly.