

## L'enregistrement du blues : cristallisations d'un genre

*The Blues Aesthetic: Continuity and Variation*

**Alan Govenar**

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff

---



**Édition électronique**

URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1397>  
ISSN : 2235-7688

**Éditeur**

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

**Édition imprimée**

Date de publication : 31 décembre 1994  
Pagination : 141-156  
ISBN : 2-8257-0503-9  
ISSN : 1662-372X

**Référence électronique**

Alan Govenar, « L'enregistrement du blues : cristallisations d'un genre », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 7 | 1994, mis en ligne le 03 janvier 2012, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://ethnomusicologie.revues.org/1397>

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

---

# L'enregistrement du blues : cristallisations d'un genre\*

*The Blues Aesthetic: Continuity and Variation*

**Alan Govenar**

Traduction : Isabelle Schulte-Tenckhoff

---

- 1 Le blues est une musique hautement personnalisée qui s'identifie avec ce que vit et ressent le public : souffrance et espoir, amour et sexualité, faillite économique, désunion familiale, désir d'indépendance, errances et fantasmes. Tout le monde s'accorde pour dire que le blues émergea dans les années 1890 parmi la première génération d'Afro-Américains nés après l'abolition de l'esclavage. La diversité géographique de ses sources suggère que les interprètes du blues étaient des musiciens ambulants et que le blues s'insérait dans une tradition orale qui s'était développée en différents endroits du Sud des États-Unis. A cette époque, des milliers de Noirs étaient en migration, à la recherche d'un emploi ou pour échapper au racisme et à la bigoterie ambiants. Les chanteurs de blues étaient souvent des travailleurs migrants qui suivaient le rythme des récoltes ou des camps de bûcherons et des villes champignon. Certains d'entre eux s'établirent et s'engagèrent comme métayers, louant des lopins de terre à des propriétaires blancs. D'autres poursuivaient leur route, de ville en ville, survivant tant bien que mal dans les taudis de banlieue.
- 2 Le blues est l'expression des peines et des joies des Américains noirs nouvellement libérés. Il fallut payer cher les libertés obtenues grâce à la Reconstruction, les lois de Jim Crow<sup>11</sup>, le racisme et le Ku Klux Klan dressant des obstacles majeurs à l'indépendance et à l'autosuffisance économique. Mais malgré tout, même dans les conditions de vie les plus difficiles, les loisirs acquièrent une qualité tout à fait nouvelle et servirent de catalyseur au développement du blues. A ses débuts, le blues offrait une échappatoire aux contraintes de la vie quotidienne.
- 3 Musique profane, le blues se distingue jusqu'à un certain point de ses antécédents africains qui avaient trait, le plus souvent, à la vie et aux activités des divinités, à l'unité

sociale (tribu et communauté) et à la nature. Centré qu'il est sur l'expérience de l'individu et ses tribulations et réussites dans le monde d'ici-bas, le blues reflète une conception de la vie proprement occidentale. Cependant, du point de vue de sa structure musicale, il montre peu d'influence occidentale. Aucune source occidentale n'a pu être identifiée pour la forme traditionnelle du texte du blues avec ses trois vers (AAB) et ses douze mesures – encore que certains blues rappellent la forme de la ballade anglo-américaine à six, dix ou seize mesures. Les premiers blues traduisaient la musique de leur temps : *field hollers*, *shouts*, *songster ballads*, *spirituals* et *gospels* qui, à l'exception des *ballads*, dérivèrent de rythmes africains de percussion et des chants responsoriaux.

- 4 Bien que le blues s'inspire de la musique religieuse de la culture tant africaine qu'occidentale, il était souvent considéré comme scandaleux par l'Église. Nombreux étaient les chanteurs de blues que leur propre communauté accusait d'immoralité, et nombreuses étaient les régions où le blues était qualifié de « musique du diable » (Epstein 1977). Aux éléments du sacré, le blues joignait les plaisirs et les angoisses de la vie de tous les jours. Semblable, à ses débuts, aux *spirituals* et aux contes populaires du XIX<sup>e</sup> siècle, le blues s'apparentait à une supplication de délivrance, exprimée sur un ton où le désespoir se mêlait à l'espoir et à l'humour, le tout exerçant souvent un effet cathartique sur l'auditeur. Comme l'a justement souligné l'historien Lawrence Levine, le chanteur de blues assumait un rôle expressif reflétant le pouvoir du prêtre, et c'est bel et bien en vertu de ce pouvoir que le blues était à la fois approuvé et rejeté (Levine 1977).
- 5 Le chanteur Lil' Son Jackson expliqua à Paul Oliver, amateur de blues britannique, que c'était le pouvoir spirituel du blues qui le rendait immoral. « Quand un homme souffre, disait Jackson, et qu'il chante un hymne, il supplie Dieu de lui venir en aide [...] quand un homme chante le blues, il ne compte que sur lui-même [...] il ne demande de l'aide à personne. En fait, il ne s'accroche à personne, tout en sachant exprimer ce qu'il ressent. Il interpelle quelqu'un : voilà ce qui en fait un péché, tu sais [...] en essayant de communiquer tes émotions à ton prochain à travers le blues, tu commets un péché » (Oliver 1965 : 165).
- 6 Or, en raison de l'absence d'une centralisation bureaucratique dans l'Église noire américaine, l'opposition que les diverses congrégations vouaient au blues variait considérablement selon les régions. Il était rare que les chanteurs de blues fussent totalement frappés d'ostracisme. Ils vivaient en marge de ce qui était admissible et gagnaient leur vie en allant de maison en maison pour animer les fêtes et les bals.
- 7 L'une des références les plus anciennes à ce qui pourrait être considéré aujourd'hui comme du blues date de 1890 et provient du Texas où le collecteur Gates Thomas recueillit une chanson en une seule strophe, intitulée « *Nobody There* » (Thomas in Dobie 1965) :
 

*That you Nigger man, knockin' at my door ?*  
*Here me tell you, Nigger man, Nobody there.*
- 8 Thomas ne précisait pas si la chanson comportait un accompagnement instrumental, mais comme le folkloriste David Evans le souligne, il reproduit une mélodie pentatonique avec tonique, tierce mineure, quarte, quinte et septième mineure, qui ressemble à l'échelle du blues (Evans 1981).
- 9 Au début de ce siècle, Thomas publia d'autres paroles de chansons qu'il avait recueillies auprès de Noirs dans le sud du Texas, dont certaines contenaient des vers que d'autres collecteurs avaient relevés en divers endroits du Sud. Par exemple, la chanson « *Baby Take*

a *Look at Me* » fut transcrite par Thomas aussi bien que par Charles Peabody au Mississippi (Peabody 1903). « *Alabama Boun* » et « *C.C. Rider* » sont des variantes de chansons de blues que Jelly Roll Morton rapporta de New Orleans (A. Lomax 1960). L'existence de nombreuses variantes pour un grand nombre de ces vieilles chansons suggère que le blues faisait partie d'une tradition en plein essor, et que les chansons elles-mêmes se transmettaient d'un chanteur à l'autre. Malheureusement, la documentation de Thomas est peu utile pour expliquer la dynamique même du processus de création et de diffusion du blues.

- 10 Howard W. Odum, amateur plus consciencieux que Gates Thomas, entreprit des recherches sur le terrain dans les districts de Lafayette (Mississippi) et de Newton (Géorgie), entre 1905 et 1908. Sur les cent quinze textes de chansons qu'il collecta pour les inclure à son article paru en 1911 dans le *Journal of American Folklore*, la moitié environ s'apparentait à ce qu'il nommait « blues » ou « chants de travail agricole » (*field hollers*), soit des chansons qui, d'après l'auteur, « reflétaient la vie quotidienne et la mentalité des Noirs ». Toutefois, Odum ne connaissait pas le terme de « blues » en tant que désignation d'une chanson de ce genre vocal, même si deux textes utilisent le terme. Dans la chanson N° 11 notamment, le chanteur répète le vers « *I got the blues, but I too damn mean to cry* ».
- 11 En 1912, Will H. Thomas publia des paroles de blues dans son livre *Some Current Folk Songs of the Negro*, dont une chanson intitulée « *The Railroad Blues* » qui comprend également le vers « *I got the blues, but I too damn mean to cry* ». Mais Thomas se borne à transcrire les paroles, en y ajoutant quelques brefs commentaires quant à leur signification. Le problème majeur de ces premiers documents sur le blues réside dans le fait qu'ils sont fortement empreints des idées préconçues que les collecteurs se faisaient de la « vie du Noir ». Dans leurs recherches, Odum et Thomas se montraient ethnocentriques, car à des degrés variables ils soumettaient les textes recueillis à une révision stylistique.
- 12 L'illustration la plus éloquente de cette approche ethnocentrique est probablement le récit que Walter Prescott Webb a fait de sa rencontre, en 1915, avec une jeune chanteuse du nom de Floyd Canada dans une salle de billard à Beeville (Texas). Webb relate que Canada, accompagnée à la guitare, au banjo et à l'harmonica, interpréta sur la mélodie de « *The Dallas Blues* » une chanson de quatre-vingts strophes à quatre vers chacune, aux couplets rimés. Dans l'état actuel de nos connaissances sur le blues, cette structure en quatrains semble peu probable. Il est possible que Webb, supposant que les vers étaient incomplets, se mit simplement à restructurer le texte en joignant deux strophes AB pour en faire des quatrains, puis en combinant divers blues ayant des mélodies identiques ou similaires pour créer une pièce qui, si elle était authentique, représenterait le blues le plus long que l'on ait jamais répertorié. Ce fut peut-être l'intention de Webb, qui n'hésita pas à intituler la chanson « *L'Iliade africaine* », convaincu qu'elle relatait « toute l'histoire du Noir moderne ; ce à quoi le Noir donnait de l'importance [...] ses désirs et ses ambitions, ses amours et ses haines, ses notions d'éthique et de galanterie... » (Webb 1923).
- 13 John A. Lomax, qui mena ses recherches de terrain au Texas presque à la même époque que Webb, opta pour une méthode plus analytique dans les résultats des recherches qu'il publia en 1917. Mais hélas, nombre des textes qu'il y fait figurer résultaient d'un amalgame entre les textes qu'il avait collectés lui-même et ceux publiés par Odum et E.C. Perrow. D'une manière générale, l'étude de Lomax, bien que détaillée et riche en informations, était à son tour marquée par les préjugés culturels de son auteur, contribuant ainsi à renforcer une vue stéréotypée de la société noire. D'autre part, alors

qu'Odum et Webb voyaient dans le blues l'expression d'un vaste éventail de sentiments et d'expériences, Lomax supposait que le blues exprimait avant tout une sorte d'apitoiement sur soi-même, encore qu'il fût intrigué par l'intensité émotive de cette forme musicale chez un peuple par ailleurs « heureux ».

- 14 « [...] sans doute n'y a-t-il pas de race plus joyeuse que celle des Noirs, en particulier lorsque ceux-ci demeurent dans leur environnement naturel, le climat chaud du Sud. Les éclats de rire du Noir pourraient être l'expression d'un esprit vide, mais, en même temps, ils révèlent une nature humaine qui prend à la légère tout problème ou besoin insatisfait [...] Du moins est-il probable que le Noir ait tendance à s'apitoyer sur son sort en raison d'un sentiment d'infériorité raciale dont il est peut-être à peine conscient [...] Peut-être aussi confond-il les problèmes dont il est lui-même largement responsable avec les contraintes inhérentes à sa condition, à tel point qu'il finit par se convaincre qu'il est victime de malchance, que tout le monde abuse de lui ; et dans bien des cas, il semble enclin à entretenir sa mélancolie [...] le chant du Noir n'est pas touché, dans une large mesure, par les conventions [...] en apparence, les paroles de ses chansons sont généralement dépourvues d'une forme poétique cohérente, si bien qu'elles se prêtent plus volontiers à l'expression spontanée [...] la plus grande partie des chansons des Noirs ne se ramènent pas à une tradition obsolète liée à l'esclavage, elles n'appartiennent nullement au passé ; bien au contraire, il s'agit de créations vivantes et en devenir, reflétant leur pensée au quotidien » (J. Lomax 1917).
- 15 En dépit des préjugés qui marquent cette interprétation du blues et de sa signification, Lomax a su reconnaître son importance en tant que tradition essentielle digne d'études. En plus du blues, Lomax a recueilli et ultérieurement enregistré au Texas, en Louisiane et ailleurs dans le Sud d'autres musiques afro-américaines, dont des *spirituals*, des *field shouts* et chants de travail agricole, ainsi que des chants de prison. Ces enregistrements fournissent des documents essentiels à la restitution du contexte culturel qui a engendré et façonné le blues en tant que forme musicale à part entière.
- 16 Le succès commercial de « *Crazy Blues* » paru en février 1920 sous le label Okeh de la General Phonograph Corporation marqua le début d'un véritable boom dans l'enregistrement du blues et du jazz afro-américain. Paradoxalement, l'interprète Mamie Smith n'était ni chanteuse de blues ni originaire du Sud, et la composition « *Crazy Blues* » n'était pas non plus un blues. Il n'empêche que les enregistrements de Mamie Smith se vendirent extrêmement bien au public noir. Les compagnies de disques ne tardèrent d'ailleurs pas à comprendre que les Noirs des zones rurales du Sud, qu'ils y résidaient encore ou qu'ils aient émigré vers les villes industrielles du Nord, s'intéressaient à leurs produits. Des prospecteurs engagés par les maisons de disques, comme Ralph Peer qui avait aidé Fred Hagar dans sa découverte de Mamie Smith, s'aventurèrent dans le Sud à la recherche de chanteurs de blues dans leur propre milieu. Grâce à cette prospection, d'innombrables musiciens noirs furent découverts, et on se mit à les enregistrer sur le terrain dans des villes comme Atlanta, Memphis, Birmingham (Alabama), New Orleans, San Antonio et Dallas ; mais ces enregistrements posaient de nombreux problèmes techniques et esthétiques. Le matériel portatif était encombrant et de maniement difficile ; la prise de son et l'acoustique étaient difficiles à maîtriser. Dans certaines régions du Sud, il fallait réfrigérer les microphones à charbon introduits en 1925, car la température élevée et l'humidité les faisaient crépiter. Aux difficultés techniques s'ajoutait le manque de locaux adéquats.

Fig. 1 : Bessie Smith, vers 1929.



Photo : Coll. A. Govenar.

- 17 Les ingénieurs du son s'installaient dans des chambres d'hôtel, des églises, des entrepôts, des salles de banquet et d'autres lieux de fortune. Parfois, les restrictions imposées par la ségrégation et la discrimination raciale les contraignirent à emmener les musiciens dans des villes plus hospitalières. Blind Lemon Jefferson par exemple, l'un des chanteurs de blues rural qui vendit le plus de disques dans les années vingt, fut découvert par un prospecteur de la Paramount sur un trottoir de Dallas, puis invité à Chicago pour enregistrer un disque. Bien que de nombreuses séances d'enregistrement avec des chanteurs de blues afro-américains fussent organisées à Dallas, Jefferson n'y participa jamais.
- 18 Entre 1926 et son décès prématuré en 1929, Jefferson grava plus de quatre-vingts disques et se déplaça fréquemment entre Dallas et Chicago où il disposait d'un pied-à-terre et d'un chauffeur, mais il continua à voyager à travers le Texas et, à ce qu'on dit, aussi ailleurs dans le Sud. Par comparaison avec les premiers chanteurs de blues de l'est du Texas, il possédait un jeu de guitare unique, mais en raison de ses enregistrements, il fut largement imité. Il grattait ou « martelait » les cordes en émettant des formules répétitives de basse et une succession de notes ouvertes et frettées, avec une rapide alternance de bourdons et d'arpiges sur une seule corde. Souvent, il interrompait le rythme de ses chansons et ajoutait de longs passages improvisés pour souligner un mot ou un vers.

Fig. 2 : « Le musicien ambulant », vers 1905.



Photo : Library of Congress, Washington D.C.

- 19 Dans ses textes, Jefferson décrivait le voyage comme un moyen privilégié pour atteindre la liberté et échapper aux contraintes de la vie quotidienne, mais l'errance menait aussi à la solitude et à la rupture avec les proches. Cette ambivalence entre « partir » et « se fixer » était un thème répandu dans le blues tout comme dans la musique des contemporains de Jefferson (Wolfe & Lornell 1992 ; Dixon & Godrich 1970) ; elle est bien illustrée par une de ses chansons les plus célèbres, « *Matchbox Blues* ».

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

- 20 Ici aussi, les plaisirs du voyage l'emportent sur les avantages potentiels de l'installation, mais le message n'est pas totalement désespéré. L'humour était un aspect essentiel du blues de Jefferson, en l'occurrence empreint d'une ironie désabusée, voire d'une exubérance presque fanfaronne dans les chansons qui évoquaient la sexualité et les amours. Dans « *Bakershop Blues* », Jefferson déclare :

*I'm crazy about my light bread and my pigmeat on the side  
 I'm crazy about my light bread wiuth my pigmeat on the side  
 But if I taste your jellyroll I'll be satisfied  
 I want to know if your jellyroll is fresh,  
 I want to know if your jellyroll is stale  
 I want to know if your jellyroll is fresh,  
 I want to know if your jellyroll is stale  
 I'm gonna haul off and buy me some  
 If I have to break it loose in jail*

- 21 D'une manière générale, le chant de Jefferson était lâchement structuré, n'obéissant que rarement à une mesure structurée, et manifestant habituellement son propre style d'accompagnement libre. Il avait une voix de ténor aiguë, riche et profondément expressive dont la qualité mélancolique résultait des fredonnements et des gémissements dont il entrecoupait son chant. Il recourait à toute une gamme de techniques vocales qui lui permettaient d'amplifier ou, au contraire, d'atténuer son chant, l'étendant parfois au-delà de la simple octave, ou suspendant le rythme au moyen de braillements, et de soutenir ou de moduler les notes afin de souligner ses sentiments et les émotions du moment (Govenar, dans Welding & Byron 1991 : 16-37). Par la suite, Aaron « T-Bone » Walker et d'autres adaptèrent cette technique à la guitare électrique ; en conjonction avec l'influence du blues « jump » et « swing » des ensembles de jazz régionaux ou « du terroir » des années vingt et trente, cette adaptation contribua significativement au « son » moderne (Govenar 1988, Dance 1987, Russell 1971).
- 22 On sait peu de choses à propos des séances d'enregistrement de Jefferson, voire de l'influence que ses producteurs ont pu exercer sur son style d'interprétation. D'autres récits de l'époque donnent toutefois une idée de l'ambiance qui régnait lors de telles séances. Dans un entretien réalisé pour la BBC en 1976, le chanteur de blues de St. Louis, Henry Townsend, décrit le studio construit sur mesure à Chicago, où il enregistra pour la Columbia en 1929. « Il y avait une sorte de mur de verre, raconta-t-il, je veux dire, ce n'était pas un mur de verre mais une fenêtre insérée dans la paroi qui séparait les musiciens des autres, et il y avait deux lumières, une rouge et une verte, pour signaler les entrées ; bien sûr, les musiciens disposaient de beaucoup de place, contrairement à l'ingénieur qui travaillait dans un local exigu [...] et on avait vue sur le lac. Je sais maintenant que le studio que je fréquentais comportait plusieurs unités, la compagnie s'occupant de divers genres musicaux ; je pense qu'on enregistrait les *big bands* ailleurs » (Oakley 1976 : 120).
- 23 Mais on ne trouvait pas partout des conditions pareilles à celles de Chicago. Marvin « Smokey » Montgomery, qui réalisa des disques avec les Light Crust Doughboys à Dallas, en 1937, se souvient que l'une de leurs premières séances d'enregistrement se déroula dans un entrepôt près de Young Street où se succédaient musiciens noirs et blancs. « Il faisait si chaud, raconte-t-il, qu'il nous fallait ôter nos chemises. Le producteur était Don Law. On nous apporta une bouteille de whisky, sans doute pour que les gars soient plus décontractés. Il y avait un ventilateur qu'il fallut pourtant éteindre au moment où débuta l'enregistrement. Je n'en suis pas sûr, mais je pense que le même jour passa un groupe noir avec Robert Johnson »<sup>2</sup>.
- 24 Il se rappelle aussi avoir enregistré l'année suivante dans un hôtel de San Antonio. « Il n'y avait qu'un seul microphone, et tout l'équipement avait été déposé dans les w.c. ou la salle de bains ; nous nous tenions dans l'autre pièce. Les fils électriques passaient par-dessous la porte, et on n'avait qu'un microphone. Joueur de banjo, je me retrouvai quasiment devant la porte, car le son de mon instrument dominait. On nous avertit : « Ne recommencez pas une chanson sans qu'on vous le dise ». Ce n'est qu'une fois le disque publié qu'on remarqua les erreurs, car ces gens ne voulaient pas qu'on interrompe notre jeu. Quelquefois, ils font deux ou trois prises et publient ensuite la meilleure. Une fois le morceau terminé, on plaçait les rouleaux de cire dans une grande boîte en bois avec de la glace, et quand par exemple quatre rouleaux étaient réunis, on les mettait directement sur un train pour New York, avant qu'ils ne fondent »<sup>3</sup>.



- 25 Les expériences des Light Crust Doughboys et de Henry Townsend sont typiques des premières séances d'enregistrement du blues et du country dans les années vingt et trente. Il est évident que pareil mode d'enregistrement se répercuta globalement sur l'esthétique de la musique ainsi mise en boîte. Les disques gravés à des fins commerciales différaient de ceux réalisés par John et Alan Lomax et d'autres collecteurs qui enregistrèrent les chanteurs chez eux ou dans leur communauté, au Texas et en Louisiane<sup>4</sup>. Ces enregistrements, bien que produits de façon rudimentaire, témoignent de la base culturelle du blues et de la nature interactive de son interprétation. Dans les communautés afro-américaines, les musiciens de blues anticipaient les réactions de leur public ou faisaient se chevaucher appels et réponses. L'interaction entre l'interprète et son public fournissait le cadre de l'improvisation verbale et musicale. Sous cet angle, le blues s'apparentait aux chants et aux signaux de travail agricole, aux *spirituals*, aux chants de travail, ainsi qu'à ses antécédents africains (Jones 1963).
- 26 Avant 1920, le blues fut avant tout une musique populaire qui se perpétuait grâce à la tradition orale. W.C. Handy et d'autres avaient publié des partitions au milieu des années 1910, qui, tout en suscitant l'intérêt envers cette tradition musicale, n'avaient pas réussi à en restituer la réelle vitalité. D'après Kip Lornell, spécialiste de la musique populaire américaine, « un effet secondaire de la popularité grandissante du blues [...] était sa standardisation formelle. Les premiers blues avaient une longueur variable, et leurs paroles ne rimaient pas toutes selon le même schéma » (Lornell 1993 : 38). Au début, de nombreux interprètes de blues étaient avant tout des chanteurs qui s'étaient familiarisés avec une variété de styles vernaculaires, y compris des éléments provenant des premiers chants de country, des chants d'église, ainsi que des airs de danse. Ce qu'on appelait alors le blues pouvait comporter dix, onze, treize ou seize mesures, des gémissements sans paroles, des fredonnements et des monologues décousus. Blind Lemon Jefferson avait un style plutôt incohérent et fortement personnalisé. Dans sa chanson « *Long Lonesome Blues* », il commençait par une strophe de 16 1/2 mesures, tandis que l'ouverture de « *Black Horse Blues* » avait 13 1/2 mesures, le *break* de « *One Dime Blues* » comportait 15 1/2 mesures, et l'introduction de « *Rabbit Foot Blues* » 10 1/4 mesures enchaînant sur un vers de 16 1/2 mesures. Il est fort probable qu'en situation d'enregistrement, même Jefferson dut se plier aux exigences formelles dictées par les responsables et les ingénieurs de la maison de disques, voire aux contraintes technologiques elles-mêmes.

Fig. 3 : Blind Lemon Jefferson, publicité de la maison de disques Race Record : « Blues de la pneumonie », vers 1930.

**PNEUMONIA BLUES**  
BY LEMON JEFFERSON

"Hear this great new record of Blind Lemon Jefferson in which he sings about pneumonia pains and says it is all account of his low down gal—keeps him running around the street corners and alleys watching for her out on dark wet nights to see that she gets home all right. Wonderful lyrics and the usual extra good guitar playing by Blind Lemon. Be sure to hear this today at your dealer or send us the coupon."

**[ 12880—Pneumonia Blues and That Crawlin' Baby Blues, ]**  
Vocal-guitar acc., Blind Lemon Jefferson

**12879—Chain 'em Down and Louisiana Gals,**  
Piano Solo, Blind Leroy Garnett.

**12878—My Lovin' Blues and Weary Heart Blues,**  
Vocal, piano acc., Blind Leroy Garnett—James Wiggins

**12877—Poa Vine Blues and Tom Rushen Blues,**  
Vocal, guitar acc., Charley Patton

**12875—Eul-errance Stomp and Some Do and Some Don't,**  
Orchestra, Harrel House Five

**12880—Forty Four Blues and Frisco Bound,**  
Vocal, piano acc., James Wiggins.

**12872—Red Springs Blues, and Yo Yo Blues**  
Vocal, guitar acc., Blind Lemon Jefferson.

**12874—Poxy Blues and Hazy Hester Blues,**  
Vocal, guitar acc., Charley Patton.

**12884—You Tight Blues No. 2 and Georgie Bound,**  
Vocal, guitar acc., Blind Blake

**12886—Ain't Gonna Stand for That and Masala's The Blues,**  
Vocal, piano-guitar acc., Charlie Spauld

**SPIRITUALS**

**12847—The Day is Past and Gone and Got Heaven in My View,**  
Preaching, Biddleville Quintette

**12856—Father Prepares Me and My Lord's Gonna Move This Wicked Race,**  
Vocal, Norfolk Jubilee Quartette

**SEND US MONEY!** If your dealer is out of the records you want, send us the coupon below. Pay postman 75 cents for each record, plus small C. O. D. fee when he delivers records. We pay postage on shipments of two or more records.

**Paramount**  
The Popular Race Record  
ELECTRICALLY RECORDED

The New York Recording Laboratories  
12 Paramount Bldg.,  
Port Washington, N.Y.

Send me the records checked (✓) below 75 cents each.

( ) 12880 ( ) 12875 ( ) 12874  
( ) 12879 ( ) 12880 ( ) 12876  
( ) 12878 ( ) 12872 ( ) 12847  
( ) 12877 ( ) 12874 ( ) 12856

Name \_\_\_\_\_  
Address \_\_\_\_\_  
City \_\_\_\_\_ State \_\_\_\_\_

Photo : Coll. A. Govenar.

- 27 Dès le milieu des années vingt, le modèle du blues – douze mesures, structure AAB – était standardisé, notamment, nous rappelle Lornell, grâce aux enregistrements des « chanteuses de blues classiques [comme Bessie Smith et Ma Rainey], qui adhéraient presque toujours à ce modèle (Albertson 1972, Stewart-Baxter 1970). Cette standardisation doit surtout être attribuée à une professionnalisation croissante dans l'interprétation du blues et, dans le cas des interprètes féminines de variétés, au fait que les ensembles instrumentaux plus nombreux devaient pouvoir se référer à un modèle vocal plus prévisible » (Lornell 1993 : 38).
- 28 En dépit de la codification relative de la forme du blues, l'enregistrement offrit de nouvelles possibilités aux interprètes. Les innovations étaient assimilées et diffusées plus rapidement, non seulement grâce aux disques vendus, mais aussi par le biais des émissions de radio. En réalité, à la fin des années vingt, les ventes de disques aux États-Unis avaient baissé considérablement en raison de l'introduction et de la popularité immédiate de la radio. D'après le musicologue Dick Spottswood, la radio disposait de deux avantages particuliers : « elle fournissait un divertissement varié sans investissement supplémentaire et, grâce à l'amplification électronique, elle avait un son nettement supérieur à celui des disques qui étaient toujours gravés selon la méthode du pavillon » (Spottswood 1982 : 58). Même l'adoption par l'industrie du disque de l'amplification électronique et l'amélioration consécutive de la fidélité des disques ne contribuèrent guère à augmenter les ventes. Le coût du phonographe et du disque était relativement élevé, et les ventes atteignirent leur point le plus bas pendant les années de dépression économique.

- 29 Indépendamment des fluctuations de l'industrie du disque, le blues continuait à faire partie intégrante de la tradition orale, bien qu'à des degrés variables. Sous de nombreux aspects, l'esthétique du blues échappe aux généralisations. Vu l'immensité du territoire du Sud américain et la pluralité des origines des Noirs aux États-Unis, le blues a connu un développement régional diversifié<sup>5</sup>. Le blues n'a en outre pas été créé en vase clos. Depuis le début, l'esthétique du blues est marquée, non seulement par l'emprise de l'industrie du disque et une commercialisation à grande échelle, mais encore par les voies migratoires des Noirs et par leurs contacts avec d'autres groupes ethniques et culturels ayant des traditions musicales distinctes, tels les Américains blancs des zones rurales, les Cajuns et les Créoles, les Hispaniques, les populations originaires d'Europe centrale et de l'est. L'interaction de toutes ces cultures a entraîné un enrichissement réciproque de styles musicaux (Russell 1970). Au XIX<sup>e</sup> siècle déjà, des musiciens noirs animaient des bals champêtres blancs. Eddie Durham par exemple, qui fut l'un des premiers promoteurs de la guitare électrique dans le blues et le jazz, se souvient que son père était un violoneux qui savait jouer des giges et des *reels* (quadrille écossais) anglo-saxons aussi bien que des airs de danse afro-américains. C'est ce genre de croisements qui a donné naissance à la musique populaire américaine, telle qu'elle est connue de nos jours dans le monde entier.
- 30 Néanmoins, le blues a survécu dans certaines régions isolées du Sud, notamment au Texas, au Mississippi, en Louisiane, en Alabama, ainsi que dans le Piémont traversant les deux Carolines et la Virginie. Récemment, des folkloristes et des musicologues ont découvert des musiciens de blues qui semblent avoir échappé à l'emprise du monde moderne, comme Albert « Snuff » Johnson qui a grandi dans des communautés rurales autour de Cedar Creek (Texas), mais vit à Austin depuis la fin des années quarante. Pour Johnson, le blues est une musique qu'il pratique pour lui-même et pour ses amis et ses proches lors de fêtes familiales et de bals champêtres. Octogénaire, il a su conserver le style de jeu entendu dans son enfance. Souvent, il ne se souvient d'une chanson que par bribes, si bien qu'il complète le texte traditionnel par des paroles improvisées. D'une manière générale, Johnson a un souvenir plus qu'imparfait de ses chansons. Sa version de « *Hey, Little Girl* » consiste avant tout en des formules instrumentales jouées à la guitare et assorties de fredonnements, auxquelles il superpose une répétition de paroles tronquées provenant d'une chanson plus longue qu'il a peut-être oubliée ou qu'il n'a jamais apprise :
- « *Hey, little girl, don't you know,  
You walked out my back door.*
- 31 Quand on l'interroge à ce sujet, il répond qu'on pratiquait ce genre de blues durant le travail aussi bien que pendant les loisirs. « On chantait le blues en se reposant ou en marchant, parfois en gardant un troupeau ou en se déplaçant à cheval. Le blues provient de l'angoisse, et le chanter est un soulagement » (Govenar 1994).

Fig. 4 : Blind Lemon Jefferson, vers 1927.



Photo : Coll. A. Govenar.

- 32 De toute évidence, le blues rural du Sud des États-Unis est en voie de disparition. Des interprètes comme Alfred Johnson, qui sont assez représentatifs des communautés afro-américaines des années 1890-1940, se font maintenant rares. Mais alors que les Noirs américains tendent à se désintéresser du blues, le public international en est de plus en plus friand. Des festivals organisés un peu partout dans le monde ont ainsi contribué à la préservation des styles les plus anciens du blues et à la pérennité de ce qui est devenu une tradition aux racines culturelles multiples.

---

## BIBLIOGRAPHIE

ALBERTSON Chris, 1972, *Bessie*. New York : Stein & Day.

BASTIN Bruce, 1976, *Red River Blues*. Urbana : University of Illinois Press.

BROVEN John, 1983, *South to Louisiana*. Gretna (Louisiana) : Pelican Publ.

DANCE Helen O., 1987, *Stormy Monday. The T-Bone Walker Story*. Baton Rouge : Louisiana State University Press.

DIXON Robert & John GODRICH, 1970, *Recording the Blues, 1902-1943*. New York : Stein & Day.

- EPSTEIN Dena J., 1977, *Sinful Tunes and Spirituals : Black Folk Music to the Civil War*. Urbana : University of Illinois Press.
- EVANS David, 1982, *Big Road Blues : Tradition and Creativity in Folk Blues*. Berkeley : University of California Press.
- FERRIS William, 1979, *Blues from the Delta*. New York : Doubleday.
- GOVENAR Alan, 1985, *Living Texas Blues*. Dallas : Dallas Museum of Art.
- GOVENAR Alan, 1988, *Meeting the Blues*. Dallas : Taylor Publ. Co.
- GOVENAR Alan, 1991, *The Early Years of Rhythm and Blues*. Houston : Rice University Press.
- GOVENAR Alan, 1992, « That black snake moan : The music and mystery of Blind Lemon Jefferson ». In : *Bluesland : Portraits of Twelve Blues Masters* (P. Welding & Toby Byron Eds). New York : E.P. Dutton, p. 16-37.
- JONES Leroi (Imamu A. BARAKA), 1963, *Blues People*. New York : William Morrow.
- KEIL Charles, 1970, *Urban Blues*. Chicago : University of Chicago Press.
- LEVINE Lawrence W., 1977, *Black Culture and Black Consciousness*. New York : Oxford University Press.
- LEADBITTER Mike & Neil SLAVEN, 1987, *Blues Records, 1943-1970*. vol. 1 & 2. London : Record Information Services.
- LORNELL Kip, 1993, *Introducing American Folk Music*. Madison (Wisconsin) : Brown & Benchmark.
- LOMAX Alan, 1950, *Mister Jelly Roll : The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and Inventor of Jazz*. New York.
- LOMAX John A., 1917, « Self-pity in Negro folk-songs ». *The Nation* 105 : 144.
- OAKLEY Giles, 1976, *The Devil's Music : A History of the Blues*. London : Ariel Books.
- ODUM Howard W., 1911, « Folk-songs and folk-poetry as found in secular songs of the Southern Negroes ». *Journal of American Folklore* 24 : 259.
- OLIVER Paul, 1965, *Conversation with the Blues*. New York.
- PALMER Robert, 1981, *Deep Blues*. New York : Viking Press.
- PEABODY Charles, 1903, « Notes on Negro music ». *Journal of American Folklore* 16 : 149.
- PEARSON Barry Lee, 1984, *Sounds So Good To Me*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- RUSSELL Ross, 1971, *Jazz Style in Kansas City and the Southwest*. Berkeley : University of California Press.
- RUSSELL Tony, 1970, *Blacks Whites and Blues*. New York : Stein & Day.
- SHAW Arnold, 1978, *Honkers and Shouters*. New York : Collier Books.
- SPOTTSWOOD Richard K., 1982, « Commercial ethnic recordings in the United States ». In *Ethnic Recordings in America : A Neglected Heritage*. Washington D.C. : Library of Congress, p. 51-66.
- STEWART-BAXTER Derrick, 1970, *Ma Rainey and the Classic Blues Singers*. New York : Stein & Day.
- THOMAS Gates, 1965, « South Texas Negro folk-songs : collected and uncollected ». In *Rainbow in the Morning* (J.F. Dobie Ed.). Hatsboro (Pennsylvania).
- TITON Jeff Todd, 1979, *Early Downhome Blues*. Urbana : University of Illinois Press.

WEBB Walter Prescott, 1923, « Miscellany of Texas folk-lore ». *Publications of the Texas Folklore Society* 2 : 47.

WOLFE Charles & Kip LORNELL, 1992, *The Life and Legend of Leadbelly*. New York : HarperCollins.

## NOTES

\*. Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

1. Les lois dites de Jim Crow visaient à limiter les droits civils des populations afro-américaines sur la base de critères raciaux (n.d.l.r.).

2. Entretien inédit avec Marvin Montgomery et Jim Boyd par Alan Govenar et Jay Brakefield le 29 janvier 1992.

3. Entretien inédit avec Marvin Montgomery et Jim Boyd par Alan Govenar et Jay Brakefield le 29 janvier 1992.

4. Pour une liste exhaustive des enregistrements de terrain de John et Alan Lomax, voir les *John A. Lomax Family Papers*, Université du Texas à Austin.

5. Pour des illustrations, voir Bastin (1986), Broven (1983), Ferris (1979), Keil (1970), Palmer (1981), Pearson (1984), Shaw (1978), Leadbitter & Slaven (1987) et Titon (1979).

## RÉSUMÉS

Dans cet article, l'esthétique du blues est explorée du point de vue historique. Les interprétations du blues offertes par les premiers collecteurs étaient souvent ethnocentriques. Les écrits de Gates Thomas, Charles Peabody, Howard W. Odum, Will H. Thomas et John A. Lomax étaient marqués par des préjugés et manquaient souvent de précision en ce qui concerne la vie et la musique des Américains noirs du Sud des États-Unis. Les enregistrements commerciaux des années 1920, tout en contribuant à rendre le blues populaire, ont imposé certaines limites stylistiques aux interprètes. En dépit d'une standardisation relative de la forme du blues, les enregistrements offraient néanmoins de nouvelles possibilités aux chanteurs eux-mêmes. Les innovations étaient assimilées et diffusées rapidement, non seulement grâce à la vente de disques mais encore par les émissions de radio. L'esthétique du blues échappe à maints égards à la généralisation. Étant donné l'étendue du Sud des États-Unis et la diversité des origines des Afro-Américains, des variantes régionales du blues se sont développées. L'esthétique du genre a été et continue d'être façonnée, non seulement par l'emprise de l'industrie du disque et d'une commercialisation à grande échelle, mais encore par les migrations des Noirs et leur proximité par rapport à d'autres groupes ethniques ou culturelles et leurs traditions musicales.

In this article the aesthetics of blues is explored through a discussion of its historical development. Early interpretations of blues by collectors were often ethnocentric. The writings of Gates Thomas, Charles Peabody, Howard W. Odum, Will H. Thomas and John A. Lomax were biased and often inaccurate in the depiction of African-American life and music in the southern United States. The commercial « race » recordings of the 1920s popularised the blues form and imposed stylistic limitations upon the performers. Despite relative standardisation of the blues form, however, recording offered new opportunities for the performers themselves. Innovations

were quickly assimilated and disseminated, not only through record sales, but through radio broadcast. In many ways, the aesthetics of blues defies generalisation. Given the vastness of the southern United States and the differences in ancestry of African Americans, the blues developed distinctive regional variations. The aesthetics was and is shaped not only by the impact of the recording industry and mass market commercialisation, but by the migratory patterns of blacks and their proximity to other ethnic and cultural groups and their musical traditions.

## AUTEURS

### ALAN GOVENAR

Alan Govenar, spécialiste de la culture populaire américaine et titulaire d'un doctorat de l'Université du Texas à Dallas, est le fondateur et président du Documentary Arts, société à but non lucratif fondée en 1985 et destinée à permettre au grand public, par le recours à tous les médias, de mieux connaître et apprécier les formes d'art des cultures les plus diverses. Il est l'auteur de sept ouvrages, dont *Stoney Knows How: Life as a Tattoo Artist*, *Meeting the Blues*, *The Life and Poems of Osceola Mays* et *The Early Years of Rhythm and Blues*. Il a également produit de nombreux enregistrements de blues et tourné quatre documentaires sur le blues au Texas: *Deep Ellum Blues*, *Battle of the Guitars*, *Cigarette Blues* et *Black on White/White and Black*.